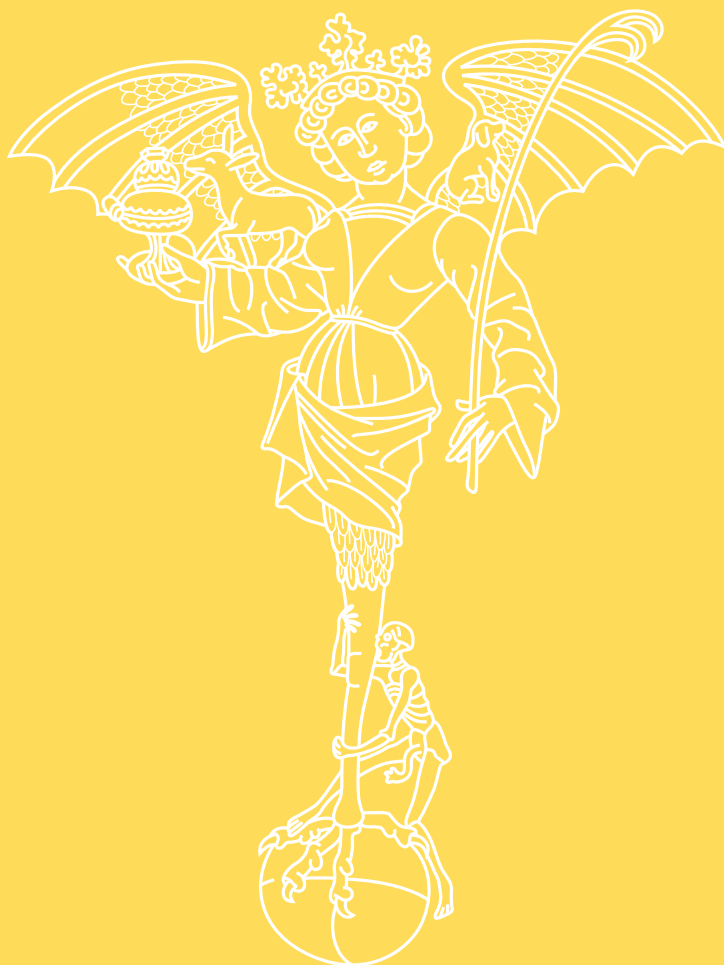


INGO BREUER, SEBASTIAN GOTH, BJÖRN MOLL
UND MARTIN ROUSSEL (HRSG.)

DIE SIEBEN TODSÜNDEN



MORPHOMATA

Weshalb faszinieren und inspirieren die Sieben Todsünden bis heute – auch und gerade obwohl theologische Kommentare längst an Verbindlichkeit eingebüßt haben? In exemplarischen Studien widmet sich der Sammelband der Wirkungsgeschichte der Sieben Todsünden in den unterschiedlichen Künsten: Literatur und bildende Kunst, Film und Fernsehen. Der Fokus liegt weniger auf einer Ideengeschichte der Todsünden als auf deren Formelhaftigkeit, die gerade im Verblassen der ursprünglichen Hintergründe ihre Wirkmacht in breiter diskursiver Streuung entfaltet. Dabei reichen die vielfältigen Fortschreibungen und Transformationen weit über das frühe Mittelalter und die klassische Theologie hinaus und zeigen in der Moderne und Postmoderne verstärkt nur noch Allusionen auf die ursprünglich religiöse Ordnungsphantasie. So werden die Todsünden zu einem intermedialen Fundus für ethische und politische Reflexionen, ästhetische Transformationen und künstlerische Experimente. Der Band versammelt Studien, die sich aus literatur-, medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive sowohl den einzelnen Todsünden *superbia*, *invidia*, *ira*, *acedia*, *avaritia*, *gula*, *luxuria* als auch dem Septenar insgesamt widmen.

BREUER, GOTH, MOLL, ROUSSEL (HRSG.) –
DIE SIEBEN TODSÜNDEN



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 27

HERAUSGEGEBEN VON INGO BREUER, SEBASTIAN GOTH,
BJÖRN MOLL UND MARTIN ROUSSEL

DIE SIEBEN TODSÜNDEN

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Lektorat: Ingo Breuer, Charlotte Coch, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5816-2

INHALT

Vorwort	9
INGO BREUER, SEBASTIAN GOTH, BJÖRN MOLL, MARTIN ROUSSEL	
Einleitung: Die Sieben Todsünden	11
 SÜNDE UND TODSÜNDE	
URSULA PETERS	
Sündentheologie und <i>Rosenroman</i> -Kritik. Variationen der Sündenordnung im <i>Pèlerinage</i> -Corpus des Guillaume de Déguileville	31
RUDOLF DRUX	
Im Zeichen der Sieben. Zur Mehrsinnigkeit der Courasche-Figur und ihrer »Lebensbeschreibung« in Grimmelshausens simplicianischem Romanzyklus	61
BJÖRN MOLL	
Das Instrument der Sünde. Jean Pauls Texte zur »Dumheit«	77
MARTIN ROUSSEL	
»gardez-vous comme de péché mortel de dire la moindre vérité.« Anmerkungen zu einer Populärgeschichte der Todsünden im Ausgang von Stendhal	101
THOMAS MACHO	
Totentänze im Dom von <i>Metropolis</i>	127
WILHELM VOSSKAMP	
Moraltheologische Normen und »politische« Lebenskunst. Bertolt Brechts <i>Die sieben Todsünden der Kleinbürger</i>	137

ALISON LEWIS

Zu einer Topologie des Bösen. Die Kollaboration mit
der Stasi und das postkommunistische Sündenregister
von Lüge und Verrat 151

PATRICK HOHLWECK

Jordan Belforts Yacht. Zur Genealogie maritimer
Entgrenzung 179

SUPERBIA

DIETRICH BOSCHUNG

Hybris. Die eine Todsünde und ihre Ahndung 215

KLAUS MÜLLER-SALGET

Adrians Lachen. Leidende *superbia* in Thomas Manns
Doktor Faustus 233

INVIDIA

BERNHARD J. DOTZLER

Das siebte Übel. Der Neid, die Werbung und das Aufgebot
der Medien 245

IRA

RÜDIGER GÖRNER

Hölderlins heiliger Zorn 271

ACEDIA

ANJA LEMKE

Handeln ›in effigie‹. Büchners melancholischer Realismus 285

HANJO BERRESSEM

The Acedia Squad. Thomas Pynchon, die Trägheit
und die Medien 303

AVARITIA

CLAUDIA LIEBRAND

In Greed We Trust. Oliver Stones *Wall-Street*-Filme 321

GULA

INGO BREUER

Die Kreativität der Sauftöfel. Über einige
kulturgeschichtliche Wirkungen des Alkohols in der
Frühen Neuzeit (Abraham a Santa Clara u. a.) 343

LUXURIA

ULRICH PORT

»Augenhuren«. Die Bildkünste und die *luxuria*
bei Wilhelm Heinse 379

SEBASTIAN GOTH

Venus als Muse. Für eine Poetik der Wollust 405

Beiträgerinnen und Beiträger 433

VORWORT

Die Faszination für die Sieben Todsünden als Reflexionsmoment der ästhetischen Moderne haben wir in Vorlesungen, Seminaren und Vorträgen Günter Blambergers kennengelernt. Wie die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes auf die eine oder andere Weise mit Günter Blamberger und seinem Werk verflochten sind, steht denn auch seine Analyse des Wirkmoments im Vordergrund, mit dem die Sieben Todsünden zum Spiegel und zur Faszinationsfigur des irdischen Lebens, der Körperlichkeit und des Menschlich-Allzumenschlichen werden. Im Zeichen der Melancholie stand schon seine Dissertation über den deutschen Roman in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu den Fort- und Umschreibungen älterer Melancholietraditionen, zu denen eben auch die Todsünde der *acedia* gehört, hat er in seiner 2011er Kleist-Biographie Passendes bemerkt, wenn er von der »gegenwärtigsten aller Todsünden [...], der Coolness, der Trägheit des Herzens und des Kopfes« spricht. Kleist, der Hitzkopf, Projektemacher und agonale Gesprächspartner, war ihr gewiss nie verfallen.

Es sind gerade solche Fragen der überdauernden Einflussfähigkeit des tradierten Todsündenmusters, der Latenz der Form, der Umcodierung alter Inhalte, die sich in den Beiträgen dieses Bandes artikulieren. Es geht um die Filiationen, in denen sich die Geschichte des Septenars und der Todsündenmetaphorik nachzeichnen lassen, und die hyperbolische Rhetorik, mit der die sieben – oder acht oder mehr – Todsünden (wahlweise der Menschheit, der Ökonomie, des Managements usw.) die Matrize für Kulturkritik überhaupt abgeben. Die vielen Traditionslinien, Brüche und wechselnden Rekurrenzen in der Geschichte der Sieben Todsünden geben eine Geschichte kulturellen Wandels im Ausgang von einer spezifischen kulturellen Figuration zu lesen. Damit fügt sich dieser Band in die Schriftenreihe des Kölner Morphomata-Kollegs, das sich mit der Dynamik beschäftigt, die von rekurrenten verkörperten Denkformen ausgeht.

Für die Ermöglichung des Druckes danken wir dem Internationalen Kolleg Morphomata und dem Institut für deutsche Sprache und

Literatur I der Universität zu Köln. Charlotte Coch gilt unser Dank für ihre kritische Durchsicht und formale Einrichtung des Manuskripts. *Die Sieben Todsünden* sind Günter Blamberger gewidmet.

Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll und Martin Roussel

INGO BREUER, SEBASTIAN GOTH, BJÖRN MOLL, MARTIN ROUSSEL

EINLEITUNG: DIE SIEBEN TODSÜNDEN

Die Sieben Todsünden haben sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer festen Denkfigur in der abendländischen Kultur entwickelt – und zwar vor allem in den populären Medien: in Kunst und Literatur, Film und Fernsehen, in Populärwissenschaft und Alltagsphilosophie. Zunächst als Leitbild für Mönche entworfen und in Spätantike und Mittelalter allmählich systematisiert, wird diese Formel in der Moderne jenseits theologischer Argumentationen meist als Gemeinplatz benutzt. Sie suggeriert die Existenz einer uralten religiösen Ordnungsvorstellung und verschleiert dabei eine wechselvolle und widersprüchliche Geschichte konkurrierender Sünden- und Lasterkonzepte. Zudem haben Protestantismus und Aufklärung die mittelalterlichen Konzeptionen Schritt für Schritt zurücktreten lassen. Die moderne Wiederentdeckung lebt einerseits vom Reiz der Sieben Todsünden als Matrix für das auf die Diesseitigkeit – und nicht das ewige Leben – ausgerichtete Handeln. Andererseits indiziert der Formelcharakter eine von metaphorischen Übertragungs- und rhetorischen Überbietungsbewegungen geprägte Geschichte der Siebenzahl weltlicher Laster.

I.

Das Chaos in der Systematik ist entsprechend groß: In den Lexika des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kommen die Todsünden zwar durchgängig vor, ein Bewusstsein für deren Formelcharakter, für das Septenar, ist jedoch nicht feststellbar. Die begriffsgeschichtliche Differenz zwischen den Todsünden (*peccata mortalia*) der katechetischen Tradition, jenen schweren Tatsünden, die zur ewigen Verdammnis führen, und den sieben Hauptlastern (*vitia capitalia* oder *principalia*), die tatsächlich erst seit dem 14. Jahrhundert infolge ihrer Popularisierung in den Vulgärsprachen als Todsünden bezeichnet wurden, wird erst im Laufe des 19. Jahrhunderts historisch erschlossen. Stattdessen überlagern sich verschiedene

Ordnungsebenen, inhaltliche und typologische Kriterien sowie verschiedene Traditionsstränge. Die *Encyclopédie* (1751–1780) beispielsweise beginnt den Eintrag »péché« – geschrieben von dem Hugenotten Louis de Jaucourt, einem der Hauptbeiträge – mit einer Unterteilung von Sünden: erstens »du côté de l'objet«, zweitens »égard aux personnes que le péché offense« und drittens (in verlegen anmutender Aufzählung) »en péchés de pensée, de parole, & d'action, en péchés d'ignorance & de foiblesse, & péchés de malice.«¹

Gleich im folgenden Absatz wird diese aus heutiger Sicht recht willkürlich anmutende Unterteilung jedoch über Bord geworfen und grundsätzlicher nach »le péché originel & péché actuel«, der Erbsünde und den gegenwartsbezogenen Sünden, unterschieden. Erst die *péchés actuels* unterteilen sich in »péché mortel & en péché véniel«, wobei der Artikel es daraufhin offen- oder zumindest einer protestantischen Gewissensprüfung überlässt, woher verlässliche Kriterien zur Unterscheidung der lässlichen von den Todsünden zu gewinnen seien.² In den folgenden Unterkapiteln mit Kommentaren zur Bibelkritik bleibt zudem die Differenz zwischen *péché à mort* (der Sünde zum Tod; nach 1 Joh 5, 16–18), die hier mit Idolatrie gleichgesetzt wird, und *péché mortel* (der Todsünde) unklar. Im Falle eines Götzendienstes sei jede Fürbitte Gläubiger für die Sündenden vergeblich, »parce que c'est-là un péché qui mérite la mort«.³

Innerhalb der protestantisch-aufklärerischen Deutung steht auch Zedlers *Universal-Lexicon* (1732–1754), das jedoch immerhin einen Eintrag »Tod-Sünden« kennt. Todsünden seien solche, die einen Menschen »in den geistlichen Tod stürzen, und ihn des geistlichen Lebens berauben«, während Ungläubige gleichsam automatisch »lauter Tod-Sünden« begingen und damit der ewigen Verdammnis anheimfielen. Zuletzt deutet Zedlers *Universal-Lexicon* den wesentlichen Unterschied zum Todsündenmodell der »Römisch-Catholischen« an, »welche nur sieben Tod-Sünden glauben, als *superbiam, avaritiam, luxuriam, iram, gulam, invidiam, acediam*«.⁴ Im Verweis auf die Sieben Todsünden als

1 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Texte établi par Diderot et d'Alembert. Bd. 12. Paris 1751, S. 225–227, hier S. 226.

2 »Il n'est pas facile au reste de décider toujours avec précision quand un *péché* est mortel ou véniel.« (Ebd.)

3 Ebd.

4 Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 44. Leipzig 1732–1754, Sp. 826.

vermeintlich katholischer Reduktion der Todsünden zeigt sich, dass der Lexikoneintrag nicht differenziert zwischen den *peccata mortalia* und den sieben Hauptlastern, obgleich letztere selbst keine Sünden darstellen, sondern verderbliche Gedanken oder schlechte Eigenschaften, aus denen ein sündhaftes Verhalten allererst entspringt. Obwohl die sieben Hauptlaster seit dem Spätmittelalter immer häufiger auch als Todsünden bezeichnet wurden, haben sie zunächst nichts mit den *peccata mortalia* zu tun, die auch nie in gleicher Weise formalisiert worden sind.⁵

Die Lehre von den Sieben Todsünden wird als katholisches Spezifikum und als Subsystematik am Rande erwähnt, während eine Reihe an Belegstellen aus dem Neuen Testament kasuistisch eine Schwelle zwischen lässlichen Sünden und Todsünden verdeutlichen soll. Der Artikel schließt relativistisch mit »verschiedene[n] Meynungen« von »Gottesgelehrten von unserer so wohl als andern Religionen«, um dann – unkommentiert – die metaphorische Übertragung der Sieben Todsünden auf die »heutige[] Welt« im »Buche *de salvandorum paucitate*, oder dem schriftmäßigen Lutherischen Berichte, daß wenig Leute selig werden,« des evangelischen Theologen und Hofpredigers Martin Nöbler (1554–1608) anzuführen:

Dahin gehören [...] die Verachtung der Religion, die Trägheit in der Liebe, die Menge der Laster, die Freyheit der Bosheiten, die Verstossung der Gottesfurcht, die Vergessenheit des Gerichts und der Hölle, die Entschuldigung der Unbußfertigkeit.⁶

Nöblers moralistische Übertragung katholischer Sünden-Dogmatik in einen Traktat- und Prediger-Stil beschreibt eine Tendenz in der Wirkungsgeschichte der Sieben Todsünden. Dass Nöbler der Siebenzahl größere Bedeutung beimisst als den einzelnen Todsünden, kann man als reformatorischen Eifer werten; die metaphorische Aneignung gibt jedoch das Modell vor für eine rhetorische, zweckgebundene Umcodierung, die die Wirkmacht der Formel mit zeitgebundenem Inhalt füllt. Diese Bedeutung Nöblers entgeht dem Verfasser des Eintrags im *Universal-Lexicon*.

⁵ Vgl. Marie Gothein: Die Todsünden. In: Archiv für Religionswissenschaft 10 (1907), S. 416–484, hier S. 416 f., 458. Morton W. Bloomfield: The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature. Michigan 1967, S. vii, 43 f., 57, *et passim*.

⁶ Zedlers Universal-Lexicon (wie Anm. 4), Sp. 828.

II.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als eine Historisierung der Sieben Todsünden das Allgemeinwissen zu dominieren beginnt,⁷ setzt wieder eine massive Popularisierung des Septenars zu moralischen, ästhetischen und rhetorischen Zwecken ein. *Herders Conversations-Lexikon* von 1857 enthält immerhin in der Mitte des Jahrhunderts einen (denkbar knappen) Eintrag »Todsünden«, der allerdings die eigentlichen Hauptlaster und deren Siebenzahl ausspart. Das Lexikon kennt die sieben Hauptsünden allein als eine unter vielen Gattungsvarianten der Sünde;⁸ ähnlich verhält es sich in *Pierer's Universal-Lexikon* von 1863.⁹ Erst seit der Jahrhundertsschwelle hat sich diese Situation verändert, wie z. B. an *Meyers Großem Konversationslexikon* von 1909 abzulesen ist, stets mit Referenz auf die einschlägigen Arbeiten von Otto Zöckler und Marie Gothein.¹⁰ Letztere spricht den Sieben Todsünden eine herausragende Stellung zu unter »der Fülle personifizierter Abstrakta, die dem Mittelalter dazu dienten, seine philosophischen und psychologischen Gedanken anschaulich und volkstümlich zu machen.«¹¹ Systematisch erschließen die Fachbücher

7 Maßgeblich für die Geschichte des katholischen Sündenkatalogs ist Otto Zöckler: *Das Lehrstück von den sieben Hauptsünden. Beiträge zur Dogmen- und zur Sittengeschichte*, in besonders der vorreformatorischen Zeit. München 1893. Vgl. Richard Newhauser: *Introduction. Cultural Construction and the Vices*. In: ders. (Hrsg.): *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals*. Leiden 2007, S. 1–17, hier S. 6 f.

8 Vgl. *Herders Conversations-Lexikon*. Bd. 5. Freiburg i. Br. 1857, S. 372 f., 492. Im Eintrag zum »Zorn« wird ferner ausdrücklich auf die Sieben Haupt- oder Todsünden verwiesen. Die Vorläufer des *Brockhaus*, das *Conversations-Lexicon oder Encyclopädische Handwörterbuch für gebildete Stände*, kennen zunächst keinen Eintrag zu den Todsünden – so etwa die zweite Auflage, in der es allerdings einen Eintrag zu »Todesstrafe« und den »Sieben Weisen« gibt (*Conversations-Lexicon oder Encyclopädische Handwörterbuch für gebildete Stände*. Begründet von Renatus Gotthelf Loebel und Chr. W. Franke. In 8 Bänden. Zweite, ganz umgearbeitete Auflage. Leipzig 1812).

9 Vgl. *Pierer's Universal-Lexikon*. Bd. 17. Altenburg 1863, S. 645, 92 f. Der Eintrag »Todsünde« enthält hier nur einen Verweis auf »Sünde«.

10 Vgl. *Meyers Großes Konversationslexikon*. Bd. 19. Leipzig 1909, S. 589.

11 Gothein: *Die Todsünden* (wie Anm. 5), S. 416.

von hier an die Traditionsbestände vor allem in der Literatur und der bildenden Kunst.¹²

Die protestantische Prägung einer Sicht auf die Sieben Todsünden bleibt vielfältig spürbar. So greift *Brockhaus' Konversationslexikon* um die Jahrhundertwende nur mit kaum verhohlenen Widerwillen die neue Erschließung katholischer Dogmengeschichte und ihrer künstlerischen Verarbeitung auf. Im Artikel über den jesuitischen Universalgelehrten Ägidius Albertinus (1560–1620) beispielsweise, der ein »Vielschreiber« gewesen sei, geht das Lexikon auf *Luzifers Königreich und Seelengejaid* (1616) ein, »eine durch drastische Schilderung der sieben Todsünden kulturhistorisch wichtige Schrift«, die soeben neu herausgegeben worden war. Albertinus' Arbeiten spiegelten »ungefähr den Umfang der Bildungsinteressen im damaligen kath[olischen] Deutschland wider, ein unerquickliches Gemisch von Halbbildung und Aberglauben.«¹³

Dennoch werden die Sieben Todsünden um 1900 verstärkt als wirkmächtiges kulturelles Erbe der christlichen Glaubenslehre zu Bewusstsein gebracht. Selbst nach der weitgehenden Verabschiedung theologischer Erklärungsmuster durch die Aufklärung können sie derart die Künste bis heute faszinieren und inspirieren. Nach ihrer Popularisierung im Spätmittelalter besonders durch Predigt und Bußsakrament und ihrer breiten Wirkmacht in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit (z. B. bei Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä., Jacques Callot) ist mit der abnehmenden Verbindlichkeit christlicher Moralthologie im Zeichen der Aufklärung jedoch zunächst ein Verblassen von Anfang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bemerkbar.¹⁴ Diese Latenz in der

12 Meyers *Konversationslexikon* in der vierten Auflage (Leipzig und Wien 1885–1892) zeigt beispielsweise unter dem Eintrag »Todsünden« ein noch recht neues Interesse am Katalog der Sünden und zitiert den von Petrus Lombardus. Vgl. Meyers *Konversationslexikon*. Bd. 15. Leipzig und Wien 1885–1892, S. 738.

13 Brockhaus' *Konversationslexikon*. Bd. 1. Leipzig, Berlin und Wien 1894–1896, S. 328.

14 Zumindest in der allegorischen Ausgestaltung der Sieben Todsünden ist dies zu beobachten, weniger in der Darstellung einzelner Todsünden, wie der *acedia* und *luxuria*. Vgl. Holger Jacob-Friesen: Von der Psychomachie zum Psychothriller. Die Sieben Todsünden in der Kunst. In: Alfred Bellebaum und Detlef Herbers (Hrsg.): Die sieben Todsünden. Über Laster und Tugenden in der modernen Gesellschaft. Münster 2007, S. 29–85: »In den genau zweihundert Jahren, die zwischen Esterbauers Skulpturen (1712–1714) und Kubins Federlithographien (1914) liegen, sind wohl nur

Literatur und bildenden Kunst geht einher mit einer Begriffsverwirrung bzw. Nicht-Existenz von Einträgen in den Lexika der Zeit. Erst aus der Distanz, im Zeichen ihrer Ästhetisierung und Historisierung, scheint es wieder möglich zu sein, die Sieben Todsünden historiographisch (z. B. bei Zöckler, Gothein, Morton W. Bloomfield) und künstlerisch aufzugreifen (z. B. bei Alfred Kubin, Marc Chagall, Fritz Lang, Otto Dix, Bertolt Brecht). Die Tatsache, dass die Sieben Todsünden in der Moderne inhaltlich zunehmend obsolet und anachronistisch erscheinen (etwa aus Sicht der modernen Konsumgesellschaft oder der sexuellen Revolution), ja gerade das Verblassen ihres ursprünglichen Begründungszusammenhangs, lässt sie wieder anschlussfähig werden für ihre künstlerische Aneignung sowie für Neudiskursivierungen, wobei sie in ihrer Formelhaftigkeit als Ordnungsmuster Bestand haben. Ihre Nachhaltigkeit beruht mithin auf einem Verhältnis von Kontinuität und Wandel, von Konstanz und Kontingenz.

III.

Die Popularisierung der Sieben Todsünden in den Künsten der Moderne steht zwar in einer Kontinuität mit künstlerischen Traditionen der Neuzeit; eine ungebrochene Traditionslinie lässt sich gleichwohl nicht beschreiben, sondern vielmehr der dezidierte Rückgriff der Modernen über die Zeit der Aufklärung hinweg. Aus kunsthistorischer Sicht kann es erscheinen, als lebe die aus dem »religiösen Geist des Mittelalters verbundene Thematik der Sieben Todsünden [...] vor allem in den moralisierend-didaktischen Allegorien der graphischen Zyklen«¹⁵ des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts weiter. Von Bosch, Brueghel d. Ä. und Callot führt

sehr wenige Sündenallegorien entstanden – eine lasterarme Zeit? Das wohl kaum, jedoch eine Zeit der Krise für die christliche Ikonographie.« (S. 45) Und: »Der seit der Französischen Revolution fortschreitende Prozess der Säkularisierung, der Verlust an Glaubensgewissheit, vor allem die schwindende Verbindlichkeit christlicher Moralthologie – all das hatte einen spürbaren Einfluss auf die Ikonographie der Sieben Todsünden. Im 19. Jahrhundert wurden sie nur wenig dargestellt, im 20. Jahrhundert wieder häufiger, jedoch nicht selten mit ironischer Distanz.« (S. 82)

15 Susanne Blöcker: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik 1450–1560. Münster 1993, S. 226. Einen Überblick bietet Liana De Girolami Cheney: Vices / Deadly Sins. In: Helene E. Roberts (Hrsg.): *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 2 Bde. Chicago und London 1998, Bd. 2, S. 891–897.

dann vermeintlich eine Linie zu James Ensor, Kubin, Chagall, Dix und weiter bis zu Bruce Nauman, Eva Aeppli und neuerer Videokunst, z. B. Angel Vergaras medienkritischem *Feuilleton – die sieben Todsünden* (2011). Die historische Lücke, die generell in kunsthistorischen Katalogisierungen des Sujets der Sieben Todsünden zu finden ist, ist jedoch instruktiv und verdeutlicht jeweilige Konjunkturen. Im 20. Jahrhundert folgt die Auseinandersetzung mit den Sieben Todsünden generell einer medial breit angelegten Diskursivierung. So waren sie in Filmen stets populär, sei es in ihrer Gesamtheit wie in Fritz Langs *Metropolis* (1927), im von sieben Regisseuren (u. a. Claude Chabrol und Roger Vadim) gedrehten Episodenfilm *Die sieben Todsünden* (1961), in David Finchers Thriller *Sieben* (1995) und Antoine Roegiers' medienkritischer Video-Installation *Die sieben Todsünden* (2012) oder als Einzelsünden wie in Marco Ferreris *Das große Fressen* (1973) und Oliver Stones *Wall Street*-Filmen (1987, 2010). Sie durchziehen die Literatur von den religiösen Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, von Dante Aligheri bis Dan Brown, von Sebastian Brant bis hin zu Thomas Mann, Brecht und Eva Menasse, zu Thomas Pynchon und Salman Rushdie – nicht zu vergessen unbekanntere Autoren wie Franz Kranewitter mit seinem siebenbändigen Dramenzyklus *Die sieben Todsünden* (1905–1925) und neuere Unterhaltungsromane, vor allem natürlich Kriminalromane. Obgleich die Sieben Todsünden in der Religion nie ganz ihre Verbindlichkeit verloren haben, sind sie doch – in allerlei Verwandlungen – längst säkularisiert und vielfach metaphorischen Transformationen unterzogen worden. So finden sich zahlreiche Sachbücher, deren Titel sich der Rhetorik des Todsündenregisters bedienen, etwa Konrad Lorenz' *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit*,¹⁶ oder die Sündenzahl inflationär steigern, wie Hans Weigels *Die Tausend Todsünden. Ein lockeres Pandämonium* und Andrea Mertens' *Fitnessstraining perfekt: die 50 häufigsten Todsünden vermeiden*. Es existieren eine Möbelserie »SALIGIA – Die sieben Todsünden« (von Andrea Horezky), Kaugummis, Umhängetaschen, Wandtattoos, T-Shirts und Karnevalskostüme mit diesem Titel. Dass Pater Hermann-Josef Zoche mit seinem Buch *Die sieben Todsünden unserer Zeit* eine Rückkehr zu einer religiösen Deutung der Todsünden einleiten kann, ist gleichwohl unwahrscheinlich.¹⁷

¹⁶ Vgl. Konrad Lorenz: *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit*. München 1973.

¹⁷ Vgl. Hermann-Josef Zoche: *Die sieben Todsünden unserer Zeit*. Berlin 2008. Bei den genannten Beispielen handelt es sich nur um einige wenige ausgewählte Fälle, in denen meist sehr explizit auf die Todsünden

IV.

Die enorme Erfolgsgeschichte der Sieben Todsünden als kulturelle Matrix ist keineswegs selbstverständlich, denn es lagen zahlreiche Hindernisse auf diesem Weg. Und dies betrifft nicht erst die Frage, wie eine mittelalterliche Denkfigur überhaupt innerhalb eines zunehmend säkularisierten Kontexts überleben konnte, sondern bereits von Anfang an die Denkkonstruktion der Sieben Todsünden.

Der katholische Katechismus von 1992 beispielsweise merkt an, dass es in der Bibel unterschiedliche Sündenregister gebe: Jesus habe laut Matthäus-Evangelium davon gesprochen, dass das menschliche Herz nicht nur Ursprung guter Werke sei, sondern dass aus ihm auch »böse Gedanken, Mord, Ehebruch, Unzucht, Diebstahl, falsche Zeugenaussagen und Verleumdungen« komme; in Paulus' Brief an die Galater sei ausführlicher die Rede von »Unzucht, Unsittlichkeit, ausschweifende[m] Leben, Götzendienst, Zauberei, Feindschaften, Streit, Eifersucht, Jähzorn, Eigennutz, Spaltungen, Parteiungen, Neid und Mißgunst, Trink und Eßgelage und ähnliche[m] mehr« (Gal 5,19–21).¹⁸

Aus diesen unterschiedlichen Strömungen entwickelte sich eine Gemengelage, die als christliche Lehre von den Hauptlastern im Laufe ihrer Rezeption zahlreiche Modifikationen erfuhr, etwa hinsichtlich ihrer genauen Zusammensetzung, der Gewichtung und Anzahl der Laster. Die Anfänge der Hauptlasterlehre liegen in der ägyptischen Wüste, im christlichen Mönchswesen des 4. und 5. Jahrhunderts,¹⁹ wobei weder die ursprüngliche Anzahl noch die Reihenfolge mit der heute gängigen Liste der Sieben Todsünden übereinstimmt. Als ihr Begründer gilt der Mönch Euagrios Pontikos (etwa 345–399), der in *De octo spiritibus malitiae tractatus* jedoch nicht von sieben, sondern von acht schädlichen Gedanken (*logismoi*) spricht, die den Menschen vom rechten Wege abbringen

verwiesen wird. Zur Rezeption siehe den umfassenden Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman. Ostfildern 2010.

18 Katechismus der Katholischen Kirche – Weltkatechismus, § 1852 f. www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/377.html?pagenr=6 (20.8.2014).

19 Ihre Vorgeschichte reicht freilich bis in die vorchristliche Antike zurück. Vgl. Bloomfield: The Seven Deadly Sins (wie Anm. 5), S. 1–41 (Kap. ›The Pagan and Jewish Background‹); Gothein: Die Todsünden (wie Anm. 5), S. 421–429.

können. Zentral für die Vermittlung der Hauptlasterlehre in den Westen war der Mönch Johannes Cassianus (etwa 360–435), der Anfang des 5. Jahrhunderts nach Marseille zog, um dort Euagrius' Lehre zu verbreiten und weiterzuentwickeln. Bei Cassianus findet man ebenfalls noch das Achtlasterschema; zudem werden die Laster in ihrer Reihenfolge gegenüber Euagrius nur geringfügig variiert. Bemerkenswert ist der deutliche Praxisbezug, die Innerweltlichkeit dieser Lehre der alltäglichen Lebensführung, dieser christlichen Sorge um das eigene Selbst im Sinne Michel Foucaults. Die mönchisch-asketischen Praktiken der Selbstbeherrschung können als Technologien des Selbst verstanden werden,

die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.²⁰

Die entscheidende Zäsur für die Ausbildung und Kanonisierung der Lehre von den sieben Hauptlastern markiert Gregor der Große (etwa 540–604), besonders sein viel rezipierter Hiobkommentar *Moralia in Iob*. Gregor nimmt eine Reihe wirkmächtiger Änderungen vor: Er verändert die cassianische Reihenfolge der Laster, zieht *tristitia* und *acedia* zu einem Laster zusammen, führt die *invidia* ein und stellt die *superbia* als Königin oder Wurzel über die anderen sieben Hauptlaster. So ergibt sich die folgende neue Anordnung: (*superbia*,) *vana gloria*, *invidia*, *ira*, *tristitia*, *avaritia*, *gula*, *luxuria*. Im weiteren Verlauf des Mittelalters wurde *vana gloria* mit *superbia* gleichgesetzt und *tristitia* durch *acedia* ersetzt. Trotz anhaltender Variationen führte dies allmählich zur Verfestigung der Siebenzahl und zu jener klassischen Reihenfolge, wie sie in der Formel SIIAAGL (*superbia*, *invidia*, *ira*, *acedia*, *avaritia*, *gula*, *luxuria*) festgehalten wurde.²¹ Auch der vorliegende Band folgt in der Anordnung

20 Michel Foucault: Technologien des Selbst. Übers. von Michael Bischoff. In: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M. 2005, S. 966–999, hier S. 968. Zu Foucaults Verhandlung von Cassianus' *Collationes* in *Der Kampf um die Keuschheit* vgl. ebd., S. 353–368.

21 Ab dem 13. Jahrhundert wurde hingegen – wohl aus mnemotechnischen Gründen – die Formel *SALIGIA* auch über das Mittelalter hinaus

der Beiträge dieser Reihenfolge, obgleich sie (wie die Todsünden selbst) längst an Verbindlichkeit verloren hat. Ferner ist hinsichtlich der Frage nach dem Fortwirken der Sieben Todsünden bedeutend, dass die Hauptlasterlehre infolge der Popularität und Autorität von Gregors Hiobkommentar erstmals aus ihrem unmittelbar mönchisch-asketischen Kontext herausgelöst wurde. So wurde das Siebenlasterschema mit Gregor Teil der theologischen Lehre und kraft seiner bildkünstlerisch-allegorischen Visualisierung und literarischen Ausgestaltung (etwa in der mittelalterlichen Kathedralkunst sowie bei Dante und Geoffrey Chaucer) auch der nicht-klerikalen Bevölkerung vermittelt, während es zuvor ausschließlich als Anweisung für die mönchische Lebenspraxis galt. Eine zentrale Rolle bei der Vermittlung und Verfestigung der Hauptlasterlehre spielten ferner die Beichtpraxis und die Bußpredigt in den Vulgärsprachen.²²

Und doch war die Konkurrenz nicht gering, denn die katechetische Literatur des Mittelalters kannte eine ganze Reihe von Unterscheidungs- und Gruppierungsmöglichkeiten für gutes und schlechtes Verhalten.²³ Neben den Zehn Geboten und Sieben Hauptsünden existieren ›fremde Sünden‹, ›himmelschreiende Sünden‹ und ›Sünden gegen den Heiligen Geist‹, aber auch ›lässliche Sünden‹, während die Positivlisten ebenso inflationäre Ausmaße annehmen: die sieben Gaben des Heiligen Geistes (Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Wissenschaft, Frömmigkeit, Gottesfurcht), aber auch die sieben Sakramente (Taufe, Firmung, Eucharistie, Beichte, Ehe, Priesterweihe, Krankensalbung), die sieben Werke der leiblichen Barmherzigkeit (Hungrige speisen, Durstige tränken, Fremde beherbergen, Nackte kleiden, Kranke pflegen, Gefangene besuchen, Tote bestatten), die sieben

wirkmächtig. An ihr ist jedoch die von Gregor eingeführte Differenz zwischen geistigen und körperlichen Lastern nicht mehr ablesbar. Vgl. Gothein: *Die Todsünden* (wie Anm. 5), S. 456 f.; Bloomfield: *The Seven Deadly Sins* (wie Anm. 5), S. 86.

22 Zu den hier skizzierten Anfängen und der frühen Wirkungsgeschichte der Sieben Todsünden vgl. Gothein: *Die Todsünden* (wie Anm. 5); Bloomfield: *The Seven Deadly Sins* (wie Anm. 5), S. 43–67 (Kap. ›The Origin of the Seven Cardinal Sins‹), S. 69–104 (Kap. ›The Seven Cardinal Sins in Christian Theology, Early Medieval Latin Literature, and in Art‹); Barbara Müller: *Die sieben Todsünden. Von der frühmonastischen Psychologie zur hochmittelalterlichen Volkstheologie*. In: Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee (Hrsg.): *Lust und Laster* (wie Anm. 17), S. 16–28.

23 Vgl. zum Folgenden Eginio Weidenhiller: *Untersuchungen zur deutschsprachigen katechetischen Literatur des späten Mittelalters*. Nach den Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. München 1965.

Gaben der Seligen, die sieben Schmerzen, sieben Freuden Mariens usw. Die Siebenzahl verfügt über einen immensen symbolischen Wert innerhalb des Christentums (aber auch darüber hinaus). Gott schickte den Ägyptern sieben fette und sieben magere Jahre, Jesus hat sieben Wunder vollbracht und im Buch der Apokalypse ist die Sieben zentral (heute noch bekannt sind das »Buch mit den sieben Siegeln« und die sieben Plagen). Auch die *septem artes liberales* und die gregorianische Heptatonik in der Musik verweisen auf die sieben Schöpfungstage und bilden damit die göttliche Weltordnung ab, die sich in der Siebenzahl verkörpert. Damit wird die Sieben zum Symbol einer Systematik des Weltlichen nach dem Sündenfall.

Sie setzt sich, anders als die Beispiele suggerieren, als zentrale symbolische Zahl erst allmählich durch. Die sieben Zeichen Jesu tauchen erst im zuletzt verfassten Johannes-Evangelium auf, und auch der Tod-sündenkatalog war ja zunächst nicht auf die Zahl Sieben festgelegt. So existierten generell im Tugend- und Lasterbereich auch andere Zahlen, z. B. die acht Seligkeiten und sechs Werke der geistlichen Barmherzigkeit und die sechs Sünden gegen den Heiligen Geist. Zudem existieren weitere hochgradig symbolisch aufgeladene Zahlen, die Zwölf (Stämme Israels, Jünger Jesu) und nicht zuletzt die Vier: die vier Elemente, Jahreszeiten und Himmelsrichtungen, die vier himmelschreienden Sünden und die vier christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Barmherzigkeit. Glaube, Hoffnung, Liebe, die sogenannten göttlichen Tugenden, sind hierbei auch als Trias wirkmächtig geworden, während auf dem Neuen Testament aufbauende christliche Ethiken die Liebe (*agape/caritas*) als das Schlüsselmoment identifizieren.

Hinzu kommt, dass die Systematik der Sieben Todsünden im Protestantismus – im Zeichen eines moralischen Rigorismus – von Beginn an umstritten war, insbesondere weil sie im Unterschied zur »Sünde zum Tode« (1 Joh 5, 16) und den Zehn Geboten keine biblische Grundlage hat. Luther verwendet das Wort »Todsünde« dennoch häufig, u. a. als juristische Unterscheidung:

Verbrechen sind nämlich solche Taten, die man auch vor Menschen unter Anklage stellen kann, wie z. B. Ehebruch, Diebstahl, Mord, Verleumdung usw., Todsünden dagegen sind nach außen gut erscheinende Taten, die innerlich jedoch aus böser Wurzel kommen und Früchte eines bösen Baumes sind [...].²⁴

24 Martin Luther: Die Heidelberger Disputation. In: Luther deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart. 1. – 10. Band.

Trotz oder gerade wegen dieser ›Verinnerlichung‹²⁵ bleiben die Todsünden – jedoch nicht so sehr als Septenar – auch im Protestantismus virulent und etwa in der reformatorischen Druckgraphik (z. B. bei Dürer) und Literatur (z. B. bei Sebastian Brant) geläufig. Luther folgert aus dem Satz »Vnd wird nicht hin ein gehen jrgend ein Gemeines / vnd das da gewel thut vnd lügen / Sondern die geschrieben sind in dem lebendigen Buch des Lambs« im Buch der Offenbarung (Offb 21,27):

Jede Sünde aber, die den Zugang zum Reich hindert, ist darum Todsünde (oder man müßte den Inhalt des Begriffs Todsünde anders bestimmen). Aber auch die läßliche Sünde hindert dies, denn sie macht die Seele unrein und hat im Himmelreich keinen Bestand [...].²⁶

Folglich kann für ihn jede Sünde zu einer Todsünde werden. Da beim Jüngsten Gericht letztlich der menschliche Glaube und die göttliche Gnade entscheiden, wird das katholische Septenar eigentlich außer Kraft gesetzt.

In den berühmten protestantischen Lasterkatalogen finden sich die Todsünden unterschiedslos und unsystematisch zwischen kleinen Sünden und Lastern, aber auch Bestandteilen der Zehn Gebote einsortiert.²⁷ Neben vielen anderen Sünden und Lastern enthält das *Narrenschiff* des Lutheraners Sebastian Brant (1457–1521) über den Band verstreut die Todsünden-Kapitel »Von verachtung gottes« und »Vberhebung der hochfart« (beides *superbia*), »Von gytikeyt« (*avaritia*), »Von wollust« und »Von buolschafft« (beides *luxuria*), »Von fullen vnd prassen« (*gula*), »Von nyd vnd hasß« (*invidia* und *ira* zusammen) und »Von tragkeyt vmd fulheit« (*acedia*) mitten zwischen solchen über »Von vil schwätzen« und

Hrsg. von Kurt Aland. Registerband, bearbeitet von Michael Welte. Bd. 1. Göttingen 1991, S. 381.

25 Die Verinnerlichung beschreibt beispielsweise Adelung, wenn der katholische Gegensatz von Todsünde und Erlasssünde in dem »protestantischen Lehrbegriffe [...] der Bosheitssünden oder vorsetzlichen Sünden« aufgegriffen wird (Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Wien 1811, Sp. 615).

26 Luther: Die Heidelberger Disputation (wie Anm. 24), S. 383. Als Luther-Bibelausgabe wurde die Ausgabe Wittenberg 1545 zitiert.

27 Schon für das Spätmittelalter gilt: »Typischerweise enthielten die umfassenderen Handbücher viel mehr katechetisches Material« (Richard Newhauser: *alle sunde hant unterschiedunge*. Der Tugend- und Lastertraktat als literarische Gattung im Mittelalter. In: Johannes Janota u. a. [Hrsg.]: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Bd. 2. Tübingen 1992, S. 287–303, hier S. 300).

»Von groben narren«, »Von vnnützem studieren« und »Von vnnutzen buchern«, »Von spielen« und »Vom falsch vnd beschisß«, »Von dantzen« und »Von faßnacht narren« sowie einer Auswahl der Zehn Gebote (z. B. »Vom eebruch« und »Ere vatter vnd muoter«). Diese zunächst protestantische Aufweichung der Systematik setzt sich durch die Frühe Neuzeit fort und affiziert schließlich auch katholische Autoren wie Abraham a Santa Clara (1644–1709). Dies dokumentiert, dass die Sieben Todsünden in beiden Konfessionen niemals ganz von den übrigen Sünden und Laster zu trennen waren, u. a. da die Sünden für Gregor den Großen selbst noch zum Lasterkatalog zählten, aber doch als Oberbegriffe für zentrale Negativeigenschaften und Verfehlungen geeignet schienen.

Der Gegensatz zwischen (protestantischer) Glaubenslehre und (katholischer) Systematik und Hierarchie der Todsünden steuert grundsätzlich die weitere (christliche) Rezeption, die sich zwischen einer eher allgemeinen Deutung, einer Individualisierung der Todsünden und einer konkreten Auseinandersetzung mit dem Gregorianischen Septenar bewegt. Damit erhält das Todsündenkonzept insgesamt eine Offenheit, die es für unterschiedlichste Deutungsansätze anschlussfähig macht, obgleich die Todsünden ursprünglich mit einer feststehenden Systematik und alles andere als allgemeingültig gedacht waren.

Das weitaus größte Hindernis für die Durchschlagkraft des Todsündenkonzepts hätte in der Tatsache bestehen müssen, dass dieses moralische Ordnungsmuster selbst nie an erster Stelle stand. An oberster Stelle aller moralischen Leitlinien stehen im jüdischen und christlichen Glauben bekanntlich die Zehn Gebote, die der alttestamentarische Gott Jahwe Mose gegeben hat. Sie sind auch in künstlerischen Anverwandlungen durchaus eigenwertig fortgeschrieben worden, wie noch der Filmzyklus *Dekalog* (1988/89) von Krzysztof Kieślowski belegt. Dennoch haben sie niemals die kulturgeschichtlich einschlägige und in der Fortschreibung eigenmächtige Bedeutung der Todsünden erhalten; stets blieb das Buch *Deuteronomium* in seiner alttestamentarischen Dignität unmittelbar präsender Prätext, die Formel damit wenig wandlungsfähig und durch die unstrittige Schriftquelle selbst quasi gesetzesförmig.

V.

Dass in der Neuzeit die Todsünden – und sei es lediglich als Topologie des Weltlichen – relevanter zu sein scheinen als die Zehn Gebote, kann man schon daran verdeutlichen, wie Vilém Flusser in seiner *Geschichte*

des Teufels (1965) zuspitzt, dass man »alles, was aus der Zeit hinausweist, ›göttlichen Einfluß‹ nennen, und alles zeitlich Gebundene dem Teufel zuschreiben« kann.²⁸ »Der Teufel [jedoch], so lehrt man uns« in der katholischen Kirche, »bedient sich der sieben Todsünden, um die Seelen an sich zu reißen.«²⁹ Damit kann man das Prinzip der Innerweltlichkeit und der Geschichte diesseits der Heilsgeschichte als eine Art Erfolgsgeschichte des Teufels beschreiben, als eine Invisibilisierung des Prinzips (Teufel) zugunsten seiner Effekte. Entsprechend war die Todsündenlehre im Kampf gegen böse Gedanken und Dämonen von Beginn an weniger auf das Metaphysische als auf die Lebenspraxis ausgerichtet. Es ist im Zeichen ihrer Säkularisierung in der Moderne entsprechend

nicht schwer, den Todsünden neutralere Namen zu geben, welche verhüten, daß wir die Wege des Teufels von vornherein verwerfen. Statt Hoffart kann man Selbstbewußtsein sagen, statt Geiz Wirtschaft, statt Wollust Instinkt (oder Lebensfreude), statt Völlerei Heben des Lebensstandards, statt Neid Kampf um soziale Gerechtigkeit und politische Freiheit, statt Zorn Entrüstung über die Welt und die Grenzen des menschlichen Willens und statt Trägheit und Trauer des Herzens philosophische Ruhe.³⁰

Die jeweiligen Wertumkehrungen bleiben dabei notwendigerweise zeitgebunden. Neben Flusser nimmt auch Michel Foucault auf die christliche Hauptlasterlehre Bezug, wobei deren spezifische Transformation in der Moderne im Zeichen der Biopolitik erscheint. Spätestens mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der Diskurse in den modernen Wissenschaften vom Menschen verliert der moraltheologische Diskurs seine normative Funktion, sodass andere Diskurse (der ökonomische, biologische, juristische etc.) die ehemals christliche Praxis der Selbstkontrolle als Funktionsäquivalent ersetzen. So werden den Sieben Todsünden zeitgemäße Namen gegeben, sie werden zeittypisch umgedeutet, teils ins Positive gewendet (gerade im Zeichen der disziplinierenden Subjektivierung, des Individualismus und des Kapitalismus). Diese Anschlussfähigkeit an moderne Diskurse ist eine entscheidende Voraussetzung für das Fortwirken der Sieben Todsünden in der Moderne jenseits ihrer christlichen Wirkungsgeschichte. Gedroht wird nicht mehr mit ewiger Verdammnis, sondern mit gesellschaftlichem Ausschluss.

²⁸ Vilém Flusser: *Die Geschichte des Teufels*. Berlin ³2006, S. 9.

²⁹ Ebd., S. 11.

³⁰ Ebd., S. 11 f.

An der Geschichte der *acedia*, die von der Geschichte der Melancholie aus als Vorgeschichte in Betracht kommt, kann man einen solchen Wandel paradigmatisch studieren, d. h. den Wandel von einer sündhaften Trägheit des Geistes zum Indiz genieverdächtiger Innerlichkeit.³¹ Wenn derart die schöpferische Welt im Zeichen einer Todsünde gegen die alte Ordnung aufbegehrt, kann die moralische bzw. die Geisteswelt im Zeichen eines Niedergangs ihrer Ordnungen gleichsam als letztes Ordnungsphantasma einer tief empfundenen *Décadence* die Sieben Todsünden für sich entdecken. Dabei geht von den Todsünden eine anhaltende Faszination aus, die sich aus ihrem Potenzial zum Regelbruch ergibt (etwa im Zeichen moderner Autonomisierungs- und Individualisierungstendenzen). Sie bieten jenseits ihrer rein affirmativen Fortschreibung die Möglichkeit einer subversiven Umdeutung, Aufwertung oder Verkehrung. So kann im Namen einzelner Todsünden gegen bestehende Ordnungen verstoßen werden – seien diese gesellschaftlich oder künstlerisch-poetologisch. Ferner können die Sieben Todsünden im produktiven Rückgriff der künstlerischen Selbstdarstellung dienen, was ihren Aufgriff zur zeitgebundenen Projektion macht, ihn als teils ironisch-gebrochene Selbstreflexion in der Anverwandlung der Thematik erscheinen lässt.³² Das ist die Situation um die Jahrhundertwende 1900, wo die Sieben Todsünden primär als ästhetizistische Vokabel die Traditionsbestände erschließen.

Für eine solche Neuperspektivierung im Zeichen eines radikalen Wertewandels kann man einen jahrhundertelangen latenten Erosionsprozess – des christlichen Weltbildes – beschreiben, der unterschwellig den Boden bereitet hat für eine Wiederkehr des mittelalterlichen Ordnungsdenkens; dieses kann nun zunehmend dem Ist-Zustand der Welt, einer Phänomenologie des Irdischen eine Matrix geben, die es von sich her *qua definitionem*

31 Zur Invisibilisierung, die als wahlweise diabolisches (negativ) oder individual-ingeniöses (positiv) Anti-Ordnungs-Moment den Genie-Diskurs prägt, vgl. Günter Blumberger: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?* Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.

32 Siehe Marc Chagalls Illustration zum 1926 erschienenen Buch *Les sept péchés capitaux*, die einen Maler zeigt, aus dessen Kopf die Sieben Todsünden als Imagination zu entsteigen scheinen (ein Wortspiel mit dem französischen *capitaux*) und die ihn zugleich zum Malen inspirieren, sowie Salvador Dalís *Le Pêché Dalinien* (1966/67) als achte neben den sieben kanonischen Todsünden in einer Serie von Farbradiierungen. Vgl. Jacob-Friesen: *Von der Psychomachie zum Psychothriller* (wie Anm. 14), S. 46, 72 f.

des zerstreuten In-der-Welt-Seins nicht besitzt. Wie in einem Hohlspiegel kehren die Sieben Todsünden nach jahrhundertelanger Wanderung unter umgekehrten Vorzeichen zurück. So jedenfalls könnte man den Diskurs in Charles Asselineaus Essai *Les sept péchés capitaux de la littérature et le paradis des gens de lettres* (1872) bündeln. Diese lange Phase der Latenz fasst Asselineau als Heraufkunft der Literatur und des *gens de lettres*, dessen Wichtigkeit er mit dem Staatsmann, dem Redner und dem Publizisten gleichsetzt:

C'est dans ce siècle en effet, après trois cents ans de pratique de la typographie, après cent ans de journalisme, que la littérature est devenue véritablement une fonction et qu'elle a pris un rôle non moins important dans la société que le rôle politique de l'homme d'État, de l'orateur et du publiciste.³³

In seiner Charakteristik des Literaten steht die *superbia* naturgemäß am Anfang, der Stolz des Schriftstellers. Nachdem Asselineau das gesamte Septenar durchdekliniert hat, berichtet er am Ende von der Begegnung mit einem Engel, der ihn berührt (»m'ayant touché«) und ihm verkündet habe: »Retourne dans le monde où tu habites, et tu diras que tu as vu ›le paradis des gens de lettres.‹«³⁴

Demnach reicht das Schrifttum, die Literatur, von der Welt des Paradieses bis zur sündhaften Welt – als Spiegel der gesamten Weltgeschichte, an der die Literatur ebenso teilhat wie an der Sphäre des göttlichen Geistes. Die *gens de lettres* werden damit zur Instanz, die in ihrem Schreiben der sündhaften Welt, die sie selbst verkörpern, die Ordnung einschreiben, und diese Ordnung trägt den Titel der *sept péchés capitaux*.

Die Gründe, weshalb die Sieben Todsünden in der Populärkultur ungleich attraktiver nachgewirkt haben als die Zehn Gebote, liegen demnach in ihrer Affinität zum Weltlich-Geschichtlichen. Ferner sind die Sieben Todsünden einerseits vage genug für Imaginationen, weil sie, anders als

33 Charles Asselineau: *Les sept péchés capitaux de la littérature et le paradis des gens de lettres*. Paris 1872, S. V. Übersetzung: »Tatsächlich ist unser Jahrhundert dasjenige, in dem die Literatur, nach drei Jahrhunderten Erfahrung mit der Typographie, nach hundert Jahren Journalismus, wirklich eine Institution geworden ist und sie eine nicht weniger wichtige Funktion in der Gesellschaft eingenommen hat als die politische Funktion des Staatsmannes, des Redners und des Publizisten.«

34 Ebd., S. 203. Übersetzung: »Kehre in die Welt zurück, in der du wohnst, und sprich, dass du ›das Paradies der Literaten‹ gesehen hast.«

die Zehn Gebote, keine unmittelbare biblische Basis besitzen,³⁵ andererseits konkret genug für breite Anknüpfungsmöglichkeiten, sodass die sieben Eigenschaften auch nicht-religiös verstanden werden konnten. Darin begründet sich wohl auch die frühe allegorische Ausgestaltung der Laster (zu der sich einzelne Eigenschaften zudem eher anbieten als Gebote), die prägend für die künstlerische Darstellung der Sieben Todsünden war.

Es ist aus Sicht der Moderne kein Zufall, dass historische Arbeiten zu den Sieben Todsünden sich neben der kirchengeschichtlichen Dimension vor allem der bildenden Kunst und der Literatur gewidmet haben. Die Struktur dieser Nicht-Zufälligkeit bedingt die eigentümliche säkulare Wirkungsgeschichte der Formel von den Sieben Todsünden. Unabdingbar ist damit auch die Breite und Heterogenität des Forschungsfeldes. Das Spektrum unterschiedlicher Künste und Traditionslinien ermöglicht einen medial und disziplinär breit angelegten Zugang. So versammelt der vorliegende Band Studien, die sich aus literatur-, medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive sowohl den einzelnen Todsünden als auch dem Septenar insgesamt widmen. Ein solcher Sammelband, der die künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Sieben Todsünden im dezidierten Fokus auf ihre modernen Um- und Fortschreibungen aufgreift und dabei einen weit gefächerten Beobachtungsrahmen bietet, stellt ein Forschungsdesiderat dar. Der Band zielt entsprechend nicht auf die geschlossene Darstellung einer Wirkungsgeschichte, sondern auf die Erschließung je zeitgebundener Sündenregister, auf Fortschreibungen von Sündengeschichten, auf Ein- und Umschreibungen der Traditionsbestände. Neben der Einteilung in Kapitel zu den einzelnen Todsünden gibt es deshalb eine Reihe an Artikeln, die sich mit der Virulenz der Todsünden – als Begriff, Metapher oder Indiz – beschäftigen. Insgesamt soll so zweierlei geleistet werden: die Identifizierung von Wirkmomenten der mittelalterlichen Todsündenlehre vor dem Horizont der Säkularisierung und Adaptation in den Künsten einerseits, die Gegenzeichnung der ›Geschichte‹ der Sieben Todsünden von ihrer Verfertigung als kulturelle Matrix Ende des 19. Jahrhunderts in einer Art »preposterous history« andererseits.³⁶ Leitend

35 Das hat Versuche der Herleitung einzelner Todsünden aus der Bibel, wie der *superbia* als Wurzelsünde (Sir 10,15), freilich nicht verhindert.

36 Der Begriff geht auf Mieke Bal zurück, vgl. etwa Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999. Siehe auch dies.: Kulturanalyse. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Frankfurt a. M. 2006.

ist die Frage nach einer Unterscheidung von Fortwirkung bzw. Einfluss (der Dogmatik) und einer Umkehrung der Logik, die die Semantik der Todsünde einer Intensivierung des Lebens verschreibt und ein spezifisch ästhetizistisches Interesse an der Formel der Sieben Todsünden ausprägt.

SÜNDE UND TODSÜNDE

URSULA PETERS

SÜNDENTHEOLOGIE UND *ROSENROMAN*-KRITIK

Variationen der Sündenordnung im *Pèlerinage*-Corpus des Guillaume de Déguileville

In der frühen Mitte des 14. Jahrhunderts, genauer um 1330/31, hat Guillaume de Déguileville, ein Zisterzienser der Abtei Chaalis (bei Senlis), mit der Traumallegorie *Pèlerinage de la vie humaine*,¹ einer Art geistlicher Umschreibung des berühmten *Rosenromans*,² eine geistliche Summe des menschlichen Lebens verfasst, der im europäischen

1 Le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Deguileville. Hrsg. von J. J. Stürzinger. London 1893 (Roxburghe Club). Engl. Übersetzung, mit einer Zusammenstellung der Überlieferung des Textes und seiner europäischen Adaptationen: ders.: *The Pilgrimage of Human Life* (Le *Pèlerinage de la vie humaine*). Übers. von Eugene Clasby. New York und London 1992 (Garland Library of Medieval Literature 76,B).

2 Zur intertextuellen Relation der beiden Traumallegorien, *Rosenroman* und *Pèlerinage de la vie humaine*, vgl. vor allem Steven Wright: Deguileville's *Pèlerinage de Vie Humaine* as »Contrepartie Edifiante« of the *Roman de la Rose*. In: *Philological Quarterly* 68 (1989), S. 399–422; Sylvia Huot: *The Romance of the Rose and its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*. Cambridge 1993 (Cambridge Studies in Medieval Literature 16), S. 207–238; Philippe Maugué: *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*. Paris 2009 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 90), aber auch Ursula Peters: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Köln, Weimar und Wien 2008 (*pictura et poesis* 22), S. 140–162.

Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert eine ungewöhnlich reiche Wirkungsgeschichte beschieden ist.³ Etwa 25 Jahre später legt ihr Autor nicht nur eine Umarbeitung dieses traumallegorischen Textes über die Fallstricke des menschlichen Lebens vor,⁴ sondern er lässt zwei weitere *Pèlerinages* als Fortsetzungsträume, den *Pèlerinage de l'âme*⁵ und den *Pèlerinage de Jhesu Crist*,⁶ folgen, die bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zusammen mit einem der beiden *Vie*-Versionen in prächtig ausgestatteten Bildercodices als *Pèlerinage*-Trilogie, als *Romans des Pèlerinages*, zusammengestellt sind. Und mit dem Ende des 14. Jahrhunderts beginnt schließlich eine breit ausdifferenzierte Geschichte der Retextualisierung in Vers und Prosa, in Fragmentierung wie Agglutinierung, vor allem aber in Übersetzungen ins Englische, Lateinische, Deutsche, Niederländische und Spanische, die auf der Basis der ursprünglichen *Pèlerinage*-Texte ein weit in die verschiedensten Literaturkontexte ausgreifendes *Pèlerinage*-Corpus entstehen lassen. Da mit der traumallegorischen Thematik der ›menschlichen Pilgerfahrt‹ in erster Linie die geistlichen Gefährdungen

3 Vgl. dazu neben den in Anm. 2 genannten Arbeiten vor allem Rosemond Tuve: *Allegoric Imaginery. Some Medieval Books and their Posterity*. Princeton 1966. Am nachdrücklichsten dokumentiert diese späte Wirkungsgeschichte die Umschreibung, die eine anonyme englische Prosaübersetzung aus dem 15. Jahrhundert unter dem Titel *The Pilgrime* im 17. Jahrhundert erfahren hat: vgl. William Baspoole: *The Pilgrime*. Hrsg. von Kathryn Walls mit Marguerite Stobo. Tempe (Arizona) 2008 (Medieval and Renaissance Texts and Studies 337 / Renaissance English Text Society VII, 31), hier die einleitenden Ausführungen von Kathryn Walls, S. 3–136 sowie die Hinweise von Frédéric Duval: *Descente aux enfers avec Guillaume de Digulleville. Édition et traduction commentées d'un extrait du Pèlerinage de l'âme* (Paris, Bibl. nat. de France, français 12466). Saint-Lô 2006, S. 8, auf Beispiele der Verbreitung von *Pèlerinage*-Texten in den Bibliotheken des gelehrten und weltlichen Adels des 15. und 16. Jahrhunderts.

4 Diese zweite Version ist bislang noch unediert; Philippe Maupeu, der zusammen mit Robert Edwards (Oxford) eine Edition (mit neufranzösischer Übersetzung) plant, hat im Rahmen seiner *Thèse* (Toulouse) eine Transkription der Hs. Paris, BN, fr. 377, vorgelegt, die er mir freundlicherweise überlassen hat. Aus ihr stammen die Zitate der zweiten *Vie*-Fassung. Philippe Maupeus umfangreiche *Thèse* ist inzwischen im Druck erschienen: *Pèlerins de vie humaine* (wie Anm. 2).

5 *Le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Deguileville*. Hrsg. von J. J. Stürzinger. London 1895 (Roxburghe Club).

6 *Le Pèlerinage de Jhesucrist de Guillaume de Deguileville*. Hrsg. von J. J. Stürzinger. London 1897 (Roxburghe Club).

eines irdischen Lebens in den Blick rücken, ist es nicht erstaunlich, dass dieses europäische *Pèlerinage*-Corpus in den verschiedensten Konstellationen eindrucksvolle literarische Szenarien der Sieben Todsünden bietet, in denen die reiche moraltheologische und ikonographische Tradition der Sündenordnung in Beschreibungen, Reden, Dialogen, Handlungen und nicht zuletzt auch in aussagekräftigen Bildern verarbeitet und neu konzeptualisiert wird. Dies gilt besonders für zwei umfängliche Todsünden-Passagen im ersten und zweiten *Pèlerinage*-Text, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

In der ersten Fassung des *Pèlerinage de la vie humaine* nimmt in der Binnenerzählung, einem auf vier Vortragstage verteilten Traumbericht über den schwierigen geistlichen ›Lebensweg‹ des Pilger-Ich, dessen Zusammentreffen mit monströsen alten Frauen als Personifikationen der sieben Hauptlaster fast den gesamten Raum des zweiten und dritten Tages – und damit auch des zweiten und dritten Buches – ein.⁷ Diese Textpassage bietet zugleich eine detaillierte Charakterisierung und Ausdifferenzierung jenes Systems der Todsünden und ihrer diversen Untersünden, wie es aus den verschiedensten Textkorpora der Todsünden-Programmatik, von der Bibel und ihrer Exegese, über Predigten, moraltheologische Traktate und scholastische Kommentare, bekannt ist.⁸ Die verbale wie tätliche

⁷ Mit 4755 Versen (Vs. 6483–11238: gezählt von der Ankunft des Pilger-Ich an der Weggabelung bis zum Verschwinden der Sündenallegorien nach seinem ABC-Gebet) umfasst die Todsünden-Partie in dem 13500 Verse umfassenden Text mehr als ein Drittel; Anne-Laure Lallouette: *La vieillesse dans le Pèlerinage de vie humaine*. In: Guillaume de Digulleville: *Les Pèlerinages allégoriques*. Hrsg. von Frédéric Duval und Fabienne Pomel. Rennes 2008 (Interférences), S. 215–228, hier S. 218, die von einem Drittel ausgeht, berechnet allerdings nur die Szene des Auftretens der Todsünden bis zum gemeinsamen Angriff auf das Pilger-Ich (Vs. 7051–10696).

⁸ Der gesamte Komplex ist – nach Otto Böckler: *Das Lehrstück von den sieben Hauptsünden. Beitrag zur Dogmen- und zur Sittengeschichte, insbesondere der vorreformatorischen Zeit*. München 1893 (Biblische und kirchenhistorische Studien 3) – durch Morton W. Bloomfield: *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*. Michigan 1952 (Nachdr. 1967) weit in die Spätantike ausgreifend aufgearbeitet, hier auch ein Passus zur englischen Versübersetzung der zweiten Version des *Pèlerinage de la vie humaine*, S. 229–232. Zur neueren mediävistischen Diskussion, die zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Bloomfield ist, vgl. vor allem die übergreifende Abhandlung über die konzeptionelle Geschichte der Sieben

Auseinandersetzung des Pilger-Ich mit sieben monströsen alten Frauen als Personifikationen der sieben Hauptsünden⁹ ist jedenfalls eine gewichtige Station, wenn nicht gar die entscheidende, auf der geträumten ›Pilgerfahrt‹ des irdischen Lebens, die der zisterziensische Autor Guillaume de Déguileville in der Ich-Rede der Traum-Binnenerzählung als einen zwar unter der Führung von Grace Dieu stehenden, aber dennoch sehr beschwerlichen und von vielen Gefährdungen umstellten Weg nach Jerusalem fasst und dabei in einer Serie von Handlungssequenzen das Hin- und Hergerissensein des Ich zwischen der Hilfe von Grace Dieu, Charité, Raison, Mémoire und Sapience einerseits und den unterschiedlichsten Versuchungen, Anfeindungen und Angriffen durch die verschiedensten Gegner, den Freunden seines Körpers, andererseits herausstellt. Zugleich hat die neuere Forschung inzwischen diese mit *Rosenroman*-Anspielungen versetzte Partie in ihren literarischen Subtexten und poetologischen Autorkonzepten durchleuchtet.¹⁰

Nach einer ausführlichen Einführung durch Grace Dieu und Sapience in die Geheimnisse des Eucharistiegeschehens (Vs. 2687–3306) erhält das Pilger-Ich von Grace Dieu als Schutz gegen die diversen Gefahren seiner Pilgerfahrt eine spezielle Ausrüstung: neben den obligatorischen Pilgerutensilien wie Pilgerstab und Pilgertasche vor allem eine Ritterrüstung, die aus den Tugenden Patience, Fortitude, Temperance, Sobrietas, Contenance, Justice, Humilité, Perseverance, Constance, Prudence besteht, die aber von dem Pilger-Ich als zu schwer empfunden und deshalb

Todsünden von Carla Casagrande und Silvana Vecchio: *Sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Turin 2000, frz. Übersetzung: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*. Collection historique dirigée par Alain Corbin et Jean-Claude Schmitt. Traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris 2003; Richard Newhauser: *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular*. Turnhout 1993 (Typologie des sources du Moyen Age 68) sowie seine Einleitungen zu den von ihm herausgegebenen Sammelbänden: *In the Garden of Evil. The Vices and Culture in the Middle Ages*. Toronto 2005 (Papers in Mediaeval Studies 18), S. VII–XIX; *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals*. Leiden, Boston 2007 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 123), S. 1–17.

⁹ Zum *vetula*-Charakter der hässlichen und missgestalteten Alten vgl. Lallouette: *Vieillesse* (wie Anm. 7).

¹⁰ Vgl. dazu vor allem die ambitionierten, wenn auch nicht immer überzeugenden Überlegungen von Philippe Maupeu: *Bivium: l'écrivain nattier et le Roman de la Rose*. In: Duval/Pomel (Hrsg.): *Les Pèlerinages allégoriques* (wie Anm. 7), S. 21–41.

wieder abgelegt wird.¹¹ Als Pilger, ausgerüstet nur mit Pilgertasche und Pilgerstab, macht er sich schließlich – zunächst mit der Unterstützung von Raison, die ihm seine Gefährdung durch den Körper vorführt, sich dann jedoch verabschiedet – auf den Weg und erreicht eine Gabelung: »Ainsi com(me) tous jours aloye / Et en alant (ain)si pensoye, / Mon chemin vy qui se fourchoit / Et en II voies se partoit.«¹² Er muss sich nun entscheiden, welchen der beiden parallel weiterführenden, durch die Hecke Penitence voneinander getrennten Wege er wählt: den rechten, den »voye (d')Innocence« (Vs. 6559), an dem eine männliche Figur, Labour, genannt auch Occupation,¹³ ihm die Heilsversprechen seiner geradezu sinnlos wirkenden Arbeit erläutert,¹⁴ oder den linken, an dem eine junge Dame, »Huiseuse (la) tendre sevre« (Vs. 6846),¹⁵ die Tochter

11 Grace Dieu sorgt allerdings dafür, dass sie ihm von Mémoire, seiner Begleiterin auf seinem Weg, nachgetragen wird, damit sie ihm im Folgenden in aussichtslosen Situationen zur Verfügung steht.

12 Vs. 6503–6506. Zur spirituellen wie poetologischen Bedeutung dieser Weggabelung vgl. neben Sarah Kay: *The Place of Thought. The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry*. Philadelphia 2007 (The Middle Ages Series), die das Déguileville-Kapitel unter dieses Thema stellt (»The Divided Path in Guillaume de Deguileville's *Pèlerinage de Vie Humaine*. Separation and Identity«, S. 70–94, 198–202) neuerdings Maupeu: *Bivium* (wie Anm. 10), S. 21, der die zentrale Rolle dieser damit verbundenen Entscheidung betont und dabei auf die Prologverse verweist, die dies ausdrücklich thematisieren: »La pourra chascun aprendre / Laquel voie on doit prendre, / Laquel guerpier et delessier« (Vs. 25–27). Zugleich arbeitet er jedoch auch die poetologischen Implikationen dieser »Weggabelung« im Sinne eines allegorischen Schreibens heraus.

13 »Apele sui par mon droit nom / Labour ou Occupation« (Vs. 6677 f.).

14 Sie sind sehr direkt gegen die höfischen Vergnügungen des Widerparts Huiseuse gerichtet; vgl. dazu Maupeu: *Bivium* (wie Anm. 10), S. 29 ff., der in Labour einen selbstreferentiellen Bezug als »écrivain nattier« sieht, der als »écrivain exemplaire« gegen eine »écriture du *divertissement*« und für eine »écriture de la *conversion* fondée sur la glose intégrée, sur l'analyse de la *semblance* en une *senefiance* salutaire« (S. 32) plädiere.

15 Hinter ihr steht – wie die Forschung schon immer gesehen hat; vgl. etwa Maupeu: *Bivium* (wie Anm. 10), der zurecht betont: »manifestement extrait du *Roman de la rose*« (S. 22) – »Oiseuse«, die schöne »pucele« (Vs. 525) des *Rosenromans* (Ed.: Guillaume de Lorris und Jean de Meun: *Der Rosenroman*. Übers. und eingeleitet von Karl August Ott. Bd. 1. München 1976 [Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 15,1]). Mit Blumenkranz, Spiegel in der Hand und weißen Handschuhen öffnet sie im *Rosenroman*

von Peresce, mit ihren traditionellen Accessoires, Handschuhe, Kamm und Spiegel, auf ihn wartet und ihm – als Freundin des Körpers – die verschiedenen weltlichen und gesellschaftlichen Freuden ausmalt, die er auf ihrer Seite des Wegs der höfischen Lustbarkeiten haben werde.¹⁶ Ihr folgt er schließlich auf Anraten seines Körpers, wird allerdings nach einigen Schritten durch Grace Dieu auf der anderen Seite der Hecke noch einmal auf die ihm dadurch drohenden Gefahren aufmerksam gemacht und will deshalb doch noch durch die Hecke hindurch zu ihr auf den rechten Weg gelangen. Er verfängt sich jedoch in den Schlingen einer grässlichen Alten,¹⁷ die sich als »fame [...] au bouchier d'enfer« (Vs. 7120) ausweist und auf Nachfrage des verängstigten Pilger-Ich schließlich ihren Namen nennt:

J'ai nom Peresce (la) gouteuse,
 L'encrampelie, (et la) boisteuse,
 (La) mehaigrie, (l') afolee,
 (Et l') enfondue et (l') engelee,
 Et s'autrement me veus nommer
 Tristece me puez appeler
 Quar de quanque voi (il) m'ennuie (Vs. 7165–7171).

In einer langen Rede erläutert Peresce/*acedia* die Herkunft und Natur ihres Schlächterbeils, ihrer Stricke und Schlingen, in denen sich das Pilger-Ich verfangen hat: Mit ihrem Beil, genannt »Ennui de vie« (Vs. 7181), mache sie vor allem die Mönche schläfrig, ihre »las« (Vs. 7199) und »cordiaus« (Vs. 7199), die nicht aus »Clervaus« (Vs. 7203), sondern aus »Nervaus« (Vs. 7204) kämen, seien: Negligence (Vs. 7208), Laschete (Vs. 7209) und »Fetardie (la) pasmee« (Vs. 7210); die Kordel um ihren Hals sei Desparation (Vs. 7230), mit der bereits Judas am Galgen auf-

dem Amant die Tür zum »Déduit«-Garten (Vs. 590 ff.), an dessen äußerer Mauer er eben die Bilder hässlicher Personifikationen betrachtet hat, unter denen sich mit Haine (Vs. 139), Covoitise (Vs. 169), Avarice (Vs. 197), Envie (Vs. 235) und Tristece (Vs. 292) fünf der sieben Todsünden befinden, erweitert durch Vilanie (Vs. 156) (an zweiter Stelle nach Haine) und nach Tristesse am Ende Vieillece (Vs. 339), Papelardie (Vs. 409) und Povrete (Vs. 442).

¹⁶ Vgl. dazu Maupeu: Bivium (wie Anm. 10), S. 22–29.

¹⁷ Sie ist: »toute moussue, / (Et) de mousse toute pellee, / Orde et noire et ville et sale« (Vs. 7059–7061).

geknüpft worden sei. Es handelt sich um *acedia*,¹⁸ die angesichts der vorangegangenen Entscheidung des Pilger-Ich gegen die Ratschläge von Labour/Occupacion konsequenterweise die Reihe der Todsünden anführt. Am Ende ihrer Ausführungen schlägt sie mit ihrem Beil den Pilger zu Boden, der sich allerdings durch seinen Pilgerstab noch retten kann und in letzter Minute durch die Penitence-Hecke hindurch zum rechten Weg auf der anderen Seite will, aber durch die Alte wieder abgedrängt wird.

Mit diesem Auftreten von Peresce/*acedia* (Vs. 7057–7338) beginnt die Erzählsequenz des Angriffs der sieben Todsünden,¹⁹ deren weitere Abfolge – *superbia*, *invidia*, *ira*, *avaritia*, *gula* und *luxuria* – der seit Gregor dem Großen etablierten kanonischen Sündenordnung entspricht, außer dass *acedia*, die man nach *ira* erwartet hätte, hier als Mutter von Huiseuse den Anfang macht und nicht – wie bei Gregor – *superbia* / *vana gloria*, als Wurzel und »Königin aller Sünden«.²⁰ Auch die weiteren Sündenallegorien stellen sich als hässlich-monströse alte Frauen dem Pilger-Ich in vergleichbaren Auftritten in den Weg, erschrecken ihn mit ihrem grässlichen Aussehen, ihren furchterregenden Reden und Todesdrohungen zutiefst, greifen ihn mit ihren jeweiligen Instrumenten tötlich an, verletzen ihn, schlagen ihn nieder und entreißen ihm am Ende in einer gemeinschaftlichen Aktion seinen Pilgerstab, den er auf seine verzweifelte Klagen hin

18 Zur Konzeptgeschichte von *acedia*, beginnend mit Evagrius Pontius' »Mittagsdämon«, ihrer Überblendung mit *tristitia* bei Gregor dem Großen und den poetischen Ausdifferenzierungen bei Dante, dem »Piers Plowman« und Petrarca vgl. die detaillierte Studie von Siegfried Wenzel: *The Sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature*. Chapel Hill 1960, hier auch knapp zum *Pèlerinage de la vie humaine*, S. 123 f.

19 Zum narrativen Ablauf der Namensnennungen der Personifikationen der Todsünden-Passage vgl. Anouk De Wolf: *Pratique de la personnification chez Guillaume de Digulleville et Philippe de Mézière*. In: *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIIIe–XVe siècles)*. Etudes rassemblées par Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner. Paris 1993, S. 125–147.

20 Zum Vorrang von *superbia*, die bei Gregor dem Großen der Sündenordnung vorangeht, die dann mit *vana* / *inanis gloria* einsetzt, vgl. neben den Überblicksdarstellungen etwa von Casagrande und Vecchio: *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge* (wie Anm. 8), S. 9–65, vor allem Carol Straw: *Gregory, Cassian, and the Cardinal Vices*. In: Newhauser (Hrsg.): *In the Garden of Evil* (wie Anm. 8), S. 35–58; am Beispiel Dantes diskutiert auch Andreas Kablitz: *Die Ethik der Göttlichen Komödie*. In: *Critica del testo* 14 (2011): Dante oggi, 2 Bde. Bd. 1, S. 25–79, diesen Vorrang von *superbia*.

von Grace Dieu wieder zurück erhält. Die jeweilige Konfrontation mag zwar in ihrer Abfolge – Beschreibung der Monstrosität der jeweiligen Alten aus der Sicht des Pilger-Ich, moraltheologisches Lehrgespräch der Erläuterungen der Herkunft, Natur und Wirkungsweisen der jeweiligen Todsünde mit ihren verschiedenen Untersünden aus der Perspektive der jeweiligen Sündenpersonifikation und schließlich körperlicher Angriff auf den verängstigten Pilger – vergleichbar sein, dennoch zeigen sich bei den revueartigen Auftritt-Sequenzen der Laster-Personifikationen deutliche Unterschiede nicht nur in der Gewichtung ihrer jeweiligen Auftritte, wie sie sich in Ausführlichkeit und Detailliertheit ihrer Beschreibung wie Selbstaussagen zeigt,²¹ sondern auch in der Konfiguration der jeweiligen Konfrontation. Wie Peresce/*acedia* treten auch Ire/*ira*, Avarice/*avaritia*, Gloutonnie/*gula* und Venus/*luxuria*, als Einzelfiguren dem Pilger-Ich gegenüber: Ire, eine mit Nägeln und Stacheln bedeckte und deshalb mit einem Stachelschwein verglichene Alte,²² die ihren Namen zunächst als »Noli me tangere« (Vs. 8853), schließlich als

Ire sui la reboulee,
La crapoud(in)e envenimee,
La rechigniee mere aus chiens
Qui de douceur n'a en soi riens (Vs. 8873–8876)

ausgibt, erklärt ihm die verschiedenen Spezialisierungen ihres Zuhörers: die zwei Steine in ihren Händen als Despit (Vs. 8887) und Tencon (Vs. 8888), die aus dem Eisen Impatience (Vs. 8899) verfertigte Säge zwischen ihren Zähnen als Haine (Vs. 8921), die Sichel um ihren Körper als Homicide/Occision (Vs. 8955 f.). Einen wesentlich längeren Auftritt erhält

21 Der Umfang der einzelnen Sünden-Auftritte entspricht nicht unbedingt der ihnen traditionell zugewiesenen Bedeutung: *avaritia*/Avarice (Vs. 9059–10238: 1179 Verse) – *invidia*/Envie (Vs. 8191–8796: 605 Verse) – *superbia*/Orgueil (Vs. 7033–7338: 305 Verse) – *gula*/Gloutonnie (10239–10522: 283 Verse) – *acedia*/Peresce (Vs. 7057–7338: 281 Verse) – *ira*/Ire (Vs. 8797–9027: 230 Verse) – *luxuria*/Venus (Vs. 10523–10686: 163 Verse).

22 »Celle vielle ert deguisee, / Quar d'aguillons ert armee / Tout entour comme un hericon« (Vs. 8805–8807); zum Traditionsfundus und literarischen Verfahren des Ire-Auftritts im *Pèlerinage de la vie humaine* vgl. vor allem Joan Heiges Blythe: The Influence of Latin Manuals on Medieval Allegory. Deguileville's Presentation of Wrath. In: Romania 95 (1974), S. 256–283.



1 Guillaume de Deguileville: *Pèlerinage de la vie humaine*.
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 300, fol. 81v (Avarice)

hingegen, im Vortrag des dritten Tages, d. h. im dritten Buch, *Avarice/avaritia*,²³ eine »vieille d'autre figure, / D'autre maintieng et (d'autre) laidure« (Vs. 9061 f.), eine monströse Alte mit sechs Händen und zwei Armstümpfen, einem Buckel, heraushängender, lepröser Zunge, einem um den Hals hängenden Sack und einem Götzenbild, »un Mahomet« (Vs. 9098) auf dem Kopf.²⁴ Sie bezeichnet sich zunächst – mit dem

²³ Vs. 9059–10238; zur Transformationsgeschichte von *avaritia* und ihren jeweiligen sozialgeschichtlichen Hintergründen vgl. neuerdings übergreifend Richard Newhauser: *The Early History of Greed. The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*. Cambridge 2000.

²⁴ Diese »Mahomet«-Figur (»Par Mahomet [...] / Qui est mon dieu en qui je croi«, Vs. 9119 f.) wird von Avarice später in ihrer Funktion als Abgott »Geld« erläutert: »Mon idole et mon Mahomet / le denier d'or et d'argent est« (Vs. 10175 f.) (Abb. 1, Bodleian Library, University of Oxford).

Hinweis auf das alttestamentarische unkanonische Buch Esdras – als »la fille Besachis, / Apemin« (Vs. 9301),²⁵ dann als Tochter Satans,²⁶ der sie in Cahors habe aufwachsen lassen, weshalb sie auch »Chaaoursine« (Vs. 9364) heiße.²⁷ Von anderen werde sie allerdings Couvoitise (Vs. 9365) oder Avarice (Vs. 9366) genannt. Und in teilweise ungewöhnlich detailrealistischer, auf die Spezifik ökonomischer Sozial-Mechanismen abzielender, Genauigkeit erläutert sie dann die unterschiedlichsten Bezeichnungen wie Funktionsweisen ihrer körperlichen Besonderheiten, mit denen sie auf allen Ebenen eine tiefgreifende Pervertierung gesellschaftlichen Zusammenlebens erreiche: Ihre sechs Hände seien Rapine (Vs. 9435), Coupe Bourse (Vs. 9491) bzw. »Larrecin la celee« (Vs. 9492), Usure (Vs. 9599), Coquinerie bzw. Truanderie/Hoguinenlo/Mengu pain (Vs. 9725–9728), Symonie (Vs. 9868)²⁸ und Barat/Tricherie/Tricot, Hasart/Dece Vance (Vs. 9905–9907). Die heraushängende Zunge ist Parjurement (Vs. 9986), die deformierte Hüfte Menconge (Vs. 9987)²⁹ und der Buckel Propriété (Vs. 10145), der (unrecht erworbene) Besitz. Wesentlich knapper fallen demgegenüber die Auftritte von Gloutonnie/*gula* und *luxuria*, hier ausschließlich unter der Selbstbezeichnung »Venus« (Vs. 10536), aus, die beide zur gleichen Zeit den Pilger bedrängen: *gula*, die Mutter der Epikuräer, verfügt neben Gloutonnie (Vs. 10350) über eine Vielzahl von Namen, etwa Castrimargie (Vs. 10331),³⁰ Trop mengus (Vs. 10351) oder Trop gloutoie (Vs. 10351); sie ist ausgestattet mit einer überlangen Nase, einem missgestalteten Auge, einem Trichter im Mund und hält einen ekelregenden und unten offenen Sack. Ihre beiden Mägen sind Ivrece (Vs. 10478) und Goufres (Vs. 10479), die zugleich Kinder der Dame Venus

25 Gemeint ist offenbar die in 1 Esdr. IV, 29 genannte Apeme, die Tochter des »bewundernswerten« Bezazar und Konkubine von König Darius.

26 »Li Sathanas m'i engendra« (Vs. 9361).

27 Zur Rolle von Cahors als Finanzmetropole im 13. und 14. Jahrhundert und der davon abgeleiteten Bezeichnung der Großkaufleute und ihrer Geld- und Wuchergeschäfte als »cahorsini« vgl. den Artikel »Cahors« im Lexikon des Mittelalters, Bd. II (1981–1983), Sp. 1375–1380, hier Sp. 1376.

28 Dabei wird sehr genau zwischen passiver Käuflichkeit, genannt »Gieziterie« (Vs. 9865), und aktiver Bestechung, genannt »Simonie« (Vs. 9866), unterschieden.

29 Beide gehören zusammen und stammen von Menterie (Vs. 9995).

30 Diese griechische Bezeichnung für *gula* findet sich bei Evagrius Ponticus und Johannes Cassian, aber – nach Bloomfield: The Seven Deadly Sins (wie Anm. 8), S. 229–231 – auch in späteren englischen Todsünden-Listen.

seien. Diese wiederum, die einzige Todsünde, die auf einem Tier, einem Schwein, reitet,³¹ hält in der linken Hand die Maske Farderie (Vs. 10641) wie ein Schild und verbirgt ihr Gesicht. Sie prahlt, dass sie ihre Feindinnen Virginite und Chastete erfolgreich verjagt habe, und informiert dann in knappen lateinischen Definitionen über ihre Instrumente, die sie unter ihrer Kleidung versteckt halte, jedenfalls nie öffentlich zeige: *raptus, stuprum, incestus, adulterium, fornicacion* (Vs. 10665–10668) und das unaussprechliche Vergehen der Sodomie: »l'autre qui n'est a dire« (Vs. 10669). Die übrigen Todsünden Orgueil/*superbia* und Envie/*invidia*, die unmittelbar nach Peresce in dieser Abfolge auf den Pilger einstürmen, treten hingegen in Kombination mit anderen alten Frauen auf: So reitet etwa *superbia*, die mit einem Horn auf der Stirn versehene Dame »Orgueil, la coint(er)elle, / (la) fiere beste cornuelle« (Vs. 7643 f.),³² auf den Schultern einer übermäßig fetten Alten heran, Flaterie (Vs. 8139), die sich nicht nur als »cousine Trahison« (Vs. 8140), als älteste Tochter von Faussete (Vs. 8141) und Amme von Iniquite (Vs. 8142) bezeichnet, sondern noch weitergehend als Ernährerin aller herbeieilenden Alten, vor allem aber ihrer Reiterin und Herrin Orgueil:

Toutes les vielles que verras
 Et que devant veues as
 De(s) mes mamelles sont peues,
 (Et) nourries et soustenues,
 Et com(ment) que soie nourrice
 (Ain)si de toutes par mon vice,
 De Orgueil par especial
 Sui apual et soustenal (Vs. 8143–8150).

31 Ganz im Gegensatz dazu treten etwa in den Etymachietraktaten des 14. und 15. Jahrhunderts die Sieben Todsünden (wie auch die sieben Tugenden) als »Ritter« auf Tieren reitend und mit Tieremblemen an ihrer Rüstung auf (*luxuria/vnchausch* auf einem Bären); vgl. dazu Nigel Harris: *The Latin and German »Etymachia«. Textual History, Edition, Commentary*. Tübingen 1994 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 102), zu *luxuria*, S. 288–312.

32 Vgl. zur gesamten Orgueil-Passage den sehr informativen sprach- wie literaturgeschichtlichen Kommentar von Gilles Roques: *Commentaire de la rencontre d'Orgueil dans le Pèlerinage de vie humaine*. In: Duval/Pomel (Hrsg.): *Les Pèlerinages allégoriques* (wie Anm. 7), S. 281–311.

Von dieser wiederum, die von allen Alten als die Älteste angesehen werde,³³ erfährt das Pilger-Ich eine detaillierte Ausdifferenzierung des Orgueil-Komplexes, wie sie sich in den Spezifika ihres Auftritts spiegelt: Das Horn auf ihrer Stirn werde Fierce und Cruaute (Vs. 7647 f.) genannt, das besonders jene betreffe, die sich für sündelos hielten; der Blasebalg stehe für Vaine Gloire (Vs. 7675), das Jagdhorn für Vantance bzw. Vuide Pance (Vs. 7787 f.), ihre Sporen für Inobedience und Rebellion (Vs. 7897 f.), ihr Stock für Obstination (Vs. 7959) und ihr weißer Mantel für Ypocrisie (Vs. 8038). Auf diese beiden folgt in einer Dreiergruppe Envie/*invidia*, die Frucht einer temporären Verbindung von Orgueil mit Satan, eine Alte mit zwei Speeren in den Augen, die auf allen Vieren wie eine Schlange herankriecht, mit zwei Alten, ihren beiden Töchtern Trahison (Vs. 8475) und Detraction (Vs. 8592), auf dem Rücken.³⁴

Im Ganzen stellen sich zehn missgestaltete alte Frauen dem Pilger-Ich in den Weg, darunter die sieben Hauptlaster, die sich nach ihrer detaillierten, mit biblischem wie patristischem Kommentarwissen versetzten Selbstdarstellung und ihren Todesdrohungen auf das Pilger-Ich stürzen, ihn mit ihren jeweiligen Waffen verletzen, ihm seinen Pilgerstab entreißen, sodass er in tiefster Verzweiflung sich selbst anklagt, dann Penitence (Vs. 10715–10734) und das Himmlische Jerusalem (Vs. 10741–10752) um Hilfe anruft, die ihm schließlich durch das Eingreifen von Grace Dieu aus einer Wolke gewährt wird. Sie überreicht ihm nicht nur seinen Pilgerstab, sondern auch ein 25-strophiges ABC-Mariengebet (Vs. 10894–11192),³⁵ worauf sich die Todsünden-Personifikationen und ihre Begleiterinnen verwirrt zurückziehen, allerdings nur – wie das Pilger-Ich abschließend

33 »Tu dois savoir que (je) sui celle / Qui des vielles (sui) apellee / (Sui) la plus vielle et clamee« (Vs. 7424–7426); in dieser Formulierung spiegelt sich wohl die vor allem von Gregor dem Großen betonte Vorrangstellung von *superbia*, die hinter allen anderen Sünden stehe.

34 Einen guten Überblick über die Konzept- und historische Begriffsgeschichte von *invidia* bietet Bridget K. Balint: *Envy in the Intellectual Discourse of the High Middle Ages*. In: Newhauser (Hrsg.): *The Seven Deadly Sins* (wie Anm. 8), S. 41–53; speziell zu *detraction* vgl. F. N. M. Diekstra: *The Art of Denunciation. Medieval Moralists on Envy and Detraction*. In: Newhauser (Hrsg.): *In the Garden of Evil* (wie Anm. 8), S. 431–454, hier auch zur Todsünden-Passage des *Vie*-Texts, allerdings in seiner englischen Prosa-Übersetzung des 15. Jahrhunderts, S. 448–450.

35 An die 23 Alphabet-Strophen schließen sich noch zwei Strophen mit den Anfangsbuchstaben E und C (Vs. 11169–11192) an, wohl für *et con.*

ausdrücklich betont – temporär, für diesen Augenblick, da sie ihm auch in Zukunft immer wieder zusetzen werden.³⁶

Diese Ausgestaltung eines Großteils des menschlichen Lebenswegs als eine Konfrontation mit der Siebenergruppe der *peccata mortalia*, deren aggressiver Übermacht sich der den Ratschlägen seines Körpers folgende Mensch nicht ohne göttliche Hilfe erwehren könne, bestimmt das konzeptionelle Zentrum dieses *Pèlerinage*-Textes und wird in einem Großteil der Überlieferungen in eindrücklichen wie aussagekräftigen Bildern unterstrichen,³⁷ die zugleich – wie überhaupt in der illustrierten Überlieferung des *Pèlerinage*-Corpus – eine deutliche ordnungsfunktionelle Funktion der Gliederung des Geschehens in Erzählabschnitte oder Kapitel übernehmen und bereits seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, also gut 10 Jahre nach der Entstehung des Textes, eine Art festes Bildprogramm darstellen.³⁸ Dies gilt noch nicht für die frühe Hs. Paris,

36 »Chascune a sa confusion / S'en ala en sa region, / Mes toutesvoies puis les vi / Et puis me firent maint ennui« (Vs. 11233–11236).

37 Zu den *Pèlerinage*-Sündendarstellungen vgl. Michael William Camille: *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguileville's »Pèlerinages« 1330–1426*. Ph. D. (Ms.) Cambridge University 1984, S. 40–52, 60–65, Abb. 22–38; Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*. Münster und Hamburg 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8), S. 146–161 (unter dem Titel: *Die Irrwege der Seele*, S. 144), 284–287 sowie die Abb. 6a–7f, die die Sündenbilder der *Pèlerinage*-Überlieferung in die mittelalterliche Bildtradition der Sieben Todsünden einordnet, zugleich aber auch ihre eigenständige Zusammenstellung hervorhebt. Allerdings kombiniert sie bei ihren Ausführungen zur literarischen Ausgestaltung wie Ikonographie der *Pèlerinage*-Sünden-Konzeption die verschiedensten Traditionen: Auf der Textebene bezieht sie sie auf die englische Versübersetzung der zweiten *Vie*-Version, bei den Bilderzyklen einerseits auf die Brüsseler Handschrift der französischen Verstrilogie (BR, 10176–78) von ca. 1390, andererseits auf die Den Haager Hs. (KB, 76E6) der mittelniederländischen Prosaübersetzung des *Vie*-Textes aus dem 15. Jahrhundert.

38 Wie sehr im frühen 15. Jahrhundert die Lasterdarstellungen der illustrierten *Vie*-Handschriften bereits bekannt gewesen sein müssen und als solche identifiziert werden sollten, zeigt eindrucksvoll das im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, wohl zwischen 1420 und 1430, in der Werkstatt des Rohan-Meisters, evtl. für Yolande von Anjou, der ersten Gattin von François I., Hz. der Bretagne, entstandene, berühmte *Stundenbuch der Isabel Stuart* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 62), das bei seinen über 500 Marginalbildern eine Reihe von Illustrationen der *Pèlerinage*-Trilogie

BN, fr. 12462, die der Pariser *Rosenroman*-Maler Richard de Montbaston zwischen 1331 und 1340 illustriert hat.³⁹ Er konnte sich – nach Rouse/Rouse⁴⁰ – noch nicht auf ein etabliertes *Pèlerinage*-Bildprogramm stützen und hat sich deshalb offenbar an den rubrizierten, eher allgemeinen gehaltenen, jedenfalls wenig informativen⁴¹ Zwischenüberschriften des Textes orientiert. Jedenfalls konzipiert er die Begegnung des Pilger-Ich mit den sieben Todsünden – vergleichbar den Diskussionen des Amant

aufweist, darunter auch aus der Bildsequenz der Todsünden, deren Provenienz aus dem *Pèlerinage de la vie humaine* zunächst nicht kenntlich gemacht wird. Dies erfolgt erst auf fol. 138v, wo dem Abschlußbild des *Vie*-Textes mit dem Tod des Pilger-Ich die Explicit-Formel »Cy fine le pelerinage du corps« beigefügt ist. Zu den *Pèlerinage*-Bildern dieses Stundenbuchs vgl. neben Joanne S. Norman: *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in the Medieval Art*. New York u. a. 1988 (American University Studies IX, 29), hier S. 181–196, vor allem die perspektivenreichen Ausführungen von Sylvia Huot: *Polytextual Reading. The Meditative Reading of Real and Metaphorical Books*. In: Marc China und Christopher Young (Hrsg.): *Orality and Literacy in the Middle Ages. Essays on a Conjunction and its Consequences in Honor of D. H. Green*. Turnhout 2005 (Utrecht Studies in Medieval Literacy 12), S. 203–222, hier S. 213–217, die am Beispiel der ›simultanen‹ Lektüre des Haupttexts und des mit den Marginalbildern vermittelten ›allegorischen Lebensstraums‹ die Meditationspraxis und Lektüre-Spezifika eines »multi-faceted reading in the book of conscience« (ebd., S. 218) herausarbeitet.

39 Interessanterweise verzichten die Lasterdarstellungen der *Pèlerinage*-Überlieferung – und das gilt auch für diese Handschrift – auf eine Referenz zu den Lasterbildern des *Rosenromans*; vgl. dazu Camille: *Illustrated Manuscripts* (wie Anm. 37), S. 49.

40 Richard H. Rouse und Mary A. Rouse: *Illiterati et uxorati. Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500*. 2 Bde. Turnhout und London 2000, Bd. I, S. 243; zu dieser für Blanche de Bourgogne, die Tochter des Herzogs von Burgund und Schwester der französischen Königin Jeanne de Bourgogne hergestellten Handschrift, die Blanche ihrer Tochter Jeanne de Savoie, Herzogin der Bretagne, geschenkt hat, vgl. auch Hanno Wijsman: *Les livres de la ›dame de Dreux‹. La bibliothèque d'une femme au seuil du XVe siècle*. In: Anne-Marie Legaré (Hrsg.): *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*. Turnhout 2007, S. 67–79, hier S. 72 f.

41 Dies betont Philipp Maugué: *Statut de l'image rhétorique et de l'image peinte dans le Pèlerinage de Vie Humaine de Guillaume de Deguileville*. In: *Le Moyen Âge* 114 (2008), S. 509–530, hier S. 521, Anm. 39.

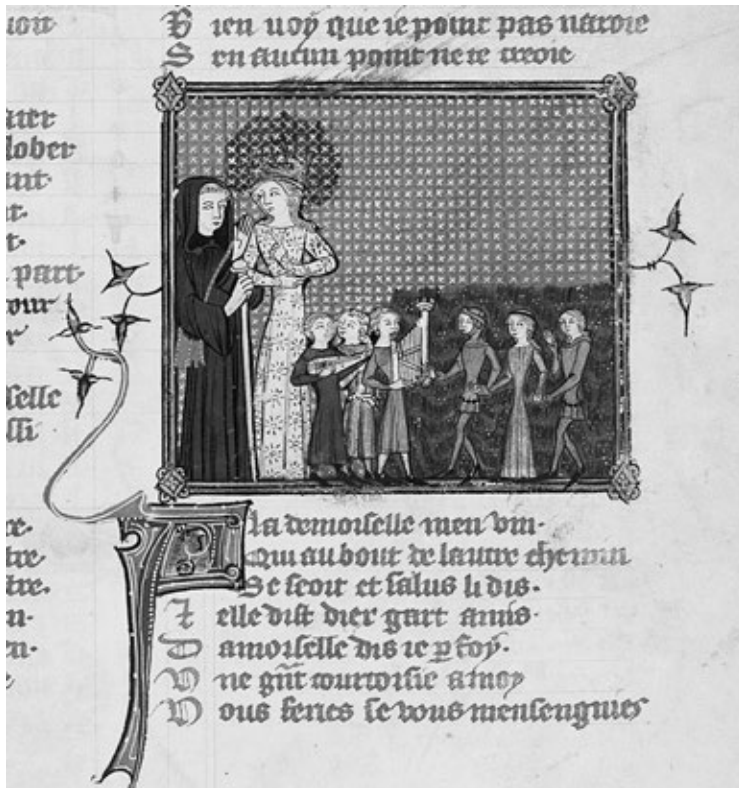
mit den verschiedensten Personifikationen im *Rosenroman* – als verbale Auseinandersetzung des als Mönch dargestellten *auteur* mit seinen Widersacherinnen, die als mehr oder weniger elegante Damen und Diskussionspartnerinnen auftreten und nur ansatzweise – wie in den späteren Handschriften – in der körperlichen Monstrosität ihrer Textpräsenz ausgestellt werden: »Comment l'auteur argue la vielle hideuse Enuie et sa lignie qui male est« (fol. 63r) oder »Comment l'auteur parle a la vielle que Gloutonnie ot non« (fol. 78v). Schon einige Jahre später, etwa um die spätere Mitte des 14. Jahrhunderts,⁴² hatte sich dann allerdings bereits eine Illustrationstypik der Todsünden-Partie etabliert, die den Beschreibungen der grässlichen Alten auch piktorial Rechnung trägt, auch die tätlichen Übergriffe der »vieilles« ins Bild setzt und – nach Maupeu – eine »rhétorique de l'enargeia«⁴³ aktiv unterstützt. Die Todsünden-Bilderserie beginnt in der Regel mit einigen Bildern, die die Textpassage der Zweiwege-Entscheidung als »Vorgeschichte« der Partie der Sieben Todsünden illustrieren,⁴⁴ die im Folgenden dann jeweils ein Bild, zumeist zu Beginn ihres Auftretens, erhalten und dabei an signifikanten Accessoires, wie sie im Text formuliert sind, zu erkennen sind, gelegentlich aber auch in paratextuellen Kommentaren in ihrer jeweiligen Bestimmung festgelegt werden.⁴⁵ Dazwischen ist an einigen Stellen immer wieder einmal ein Bild

⁴² Etwa die Hss. München, BSB, gall. 30; Paris, BN, fr. 1645 sowie BN, fr. 1818, die ich eingesehen habe.

⁴³ Maupeu: Statut de l'image rhétorique (wie Anm. 41), S. 521.

⁴⁴ Zwischen zwei und sechs Bildern: Zwei-Wege-Bilder mit der Hecke; Huiseuse und Labour; Grace Dieu und/oder Raison hinter der Hecke etc.; besonders gelungen ist etwa die Überredungsszenerie von Huiseuse in der um 1370 für die französische Königsfamilie, wohl für Ludwig I. von Anjou, hergestellten Bilderhandschrift, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpl. 1969, fol. 42r (Abb. 2), wo in der linken Bildseite der Pilger-Mönch mit der eleganten Dame Huiseuse diskutiert, hinter der sich – als wesentlich kleinere Figuren – ihre »Argumente«, eine höfische Gesellschaft von Musikanten und adeligen Tänzern, aufreihen; vgl. zu dieser Handschrift: Rosemarie Bergmann: Die Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem. Ein allegorisches Gedicht des Spätmittelalters aus der Heidelberger Bilderhandschrift Cod. Pal. Lat. 1969 »Pèlerinage de vie humaine« des Guillaume de Déguileville. Wiesbaden 1983.

⁴⁵ So bietet die Hs. Paris, BN, fr. 824 (von 1444) mit ihren auffallenden *auteur*-Markierungen gelegentlich signifikante Bildkommentare, etwa im Falle von Gloutonnie und Venus, deren gemeinsamer Angriff auf den Pilger in ein Bild (vor Vs. 10235) umgesetzt ist, wobei die Benennung Venus im



2 Guillaume de Deguileville: *Pèlerinage de la vie humaine*.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpl. 1969, fol. 42r (Oiseuse)

Bildkommentar durch die traditionelle Laster-Bezeichnung »luxure« ersetzt wird: »Ci parole lauteur comment gloutonnie et luxure le vindrent assalir et la maniere de lassaut« (fol. 70r). Bei dieser Handschrift passen allerdings von den im Ganzen 13 Bildern der Todsünden-Passage, die in der üblichen Bildfolge angeordnet sind, die ersten fünf nicht zum Text, der hier interne Verschiebungen aufweist. Mit dem sechsten Bild zum Envie-Auftritt stimmen Text und Bilder dann wieder überein. Vergleichbare Bildprogramme bestimmen auch die Prosafassungen und Übersetzungen, so etwa die anspruchsvolle Bildausstattung der Prosafassung des ersten *Vie*-Textes von 1465 in der prächtig ausgestatteten Handschrift des Antiquars Tenschert/ Bibernmühle (Abb. 3, Anne-Marie Legaré: *Le Pèlerinage de Vie humaine* en prose de la Reine Charlotte de Savoie. Rothalmünster 2004, S. 112) oder die mit Beischriften versehenen Bilder der deutschen Übersetzung *Pilgerfahrt des träumenden Mönchs b* (Abb. 4, Bad Berleburg, Fürstliches Archiv).



3 *Pèlerinage de la vie humaine* (Prosafassung). Bibernmühle, Antiquariat Tenschert, fol. 105v (Gloutonnie und Luxure)



4 *Pilgerfahrt des träumenden Mönchs* b. Bad Berleburg, Fürstliches Archiv, Ms. RT 2/4, fol. 316v [315v] (Vnkuscheit)



5 *Pèlerinage de la vie humaine* (Prosafassung). Bibernmühle, Antiquariat Tenschert, fol. 90r (gemeinsamer Angriff der Todsünden)

der tätlichen Angriffe der verschiedensten grässlichen Alten auf den Pilger eingefügt, mit dem jeder Auftritt abschließt.⁴⁶ Und schließlich ist in einer Gruppe von Codices die Bilderserie in der Partie des Auftritts von Orgueil systematisch um fünf Bilder zur allegorischen Auslegung ihres Zubehörs erweitert, die den Blasebalg, das Horn, die Sporen, den Holzknüppel und

⁴⁶ Auf diese Weise umfasst der Bilderzyklus der Todsündenpassage zwischen fünf Bildern als Minimum (etwa in Paris, BN, fr. 12462, da hier die Bilder nur auf den Diskussions-Auftritt der einzelnen Todsünden bezogen sind, wobei Orgueil und *luxure*/Venus übergangen werden) und 10 bis 13 Bilder, sobald über die sieben Sünden-Figurationen hinaus weitere Bildinformationen gegeben werden: neben den gemeinschaftlichen Angriffen auf den Pilger (Abb. 5, Anne-Marie Legaré: *Le Pèlerinage de Vie humaine en prose de la Reine Charlotte de Savoie*. Rothalmünster 2004, S. 103) etwa die Schachspiel-Unterweisung von Avarice, die oft ein eigenes Bild erhält (Abb. 6, Bodleian Library, University of Oxford).



6 Guillaume de Deguileville: *Pèlerinage de la vie humaine*.
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 300, fol. 82r (Avarice)

den weißen Mantel ins Bild setzen,⁴⁷ sodass die Todsünden-Passage bis zu 20–21 Bilder aufweisen kann.

⁴⁷ Dies gilt etwa für Paris, BN, fr. 1818, die Leiths. für Stürzingers Ausgabe, oder BN, fr. 1645, sowie für München, BSB, gall. 30, aber auch für die illustrierte Überlieferung der deutschen Übersetzungen. Ähnliches gilt für das Zusatzbild eines Pferdes in der Envie-Passage, das eine Gruppe von Handschriften aufweist und damit die Belehrung von Detraction über die vier Beine jenes Pferdes ins Bild umsetzt, auf dem derjenige sitze, »qui de bon non est renommeez« (Vs. 8702) und deshalb von Envie besondere Angriffe aushalten müsse.

Die reiche Retextualisierungsgeschichte des *Pèlerinage*-Textes führt allerdings auch in der so prominenten Todsünden-Passage zu signifikanten Textveränderungen. So bietet schon die sog. zweite *Vie*-Version,⁴⁸ eine offenbar im Jahr 1355 wohl auf den Autor selbst zurückgehende Neubearbeitung des ersten ›Lebenstraum‹-Textes,⁴⁹ diese Erzählsequenz in einer deutlich veränderten Form:⁵⁰ Schon kurz vor der Weggabelung trifft hier das Pilger-Ich auf die Dame Jeunesse, auf deren Rücken er später über die Hecke zurück auf ihre linke Seite, den »grant chemin« (Vs. 8438), zurückfliegen wird. Und hier wird dann das Pilger-Ich nicht, wie im ursprünglichen *Vie*-Text, zuerst von Peresce, der Mutter von Huiseuse, angegriffen, sondern seine ersten Gegnerinnen sind Glotonnie (Vs. 8486) und Venus (Vs. 8655), deren Auftritte⁵¹ wesentlich anders gestaltet sind als im ersten *Vie*-Text. Nicht nur dass die beiden in der zweiten *Vie*-Version den Beginn der Todsünden-Passage markieren, auch die Gewichtung ihrer Selbstdarstellung hat sich verändert. Während Glotonnie (Vs. 8435–8654) mit ihren 219 Versen gegenüber den 283 Versen im ersten *Vie*-Text – wie die meisten Sündenpersonifikationen – nun wesentlich weniger Redeanteile hat,⁵² erhält Venus (Vs. 8655–8918)

48 Zur Editionsproblematik dieses Textes vgl. Anm. 4.

49 Dieser Eindruck wird jedenfalls in einem ausführlichen neuen Prolog (Vs. 1–94) des zweiten *Vie*-Textes vermittelt, in dem der ›Autor‹ des ersten *Pèlerinage de la vie humaine* auf die von ihm nicht abgesegnete weite Verbreitung seiner Traumallegorie hinweist, die viele Unklarheiten und Fehler enthalte, weshalb er nun eine verbesserte Fassung des Traumberichts vorlegen wolle. Und tatsächlich folgt eine deutlich veränderte Version, deren wesentliche Unterschiede zum ersten *Vie*-Text die Forschung inzwischen aufgelistet hat; vgl. vor allem die in Anm. 2 aufgeführten Arbeiten, besonders Maupéu: *Pèlerins* (wie Anm. 2), hier die sehr hilfreiche Synopse der beiden Versionen (S. 605–615).

50 Vs. 7469–12318 (gesamte Passage mit zwei-Wege-Einleitung); Vs. 8435–11047 (Todsünden-Partie im eigentlichen Sinne); vgl. den Überblick über die Umstellung von Textpartien bei Maupéu: *Pèlerins* (wie Anm. 2), S. 609–611.

51 Die Verweisfunktion der Venus des *Pèlerinage*-Textes auf die Venus-Figur des *Rosenromans* wird hier besonders deutlich, da sie im Rahmen ihrer Invektive gegen Virginite und Chastete auch eine längere lobende Passage (Vs. 8711–8784) – im Dialog mit dem Pilger-Ich – über »mon Roumant de la rose« (Vs. 8716), »je le fis et il est mien« (Vs. 8719), einfügt, die sich in der ersten Fassung nicht findet.

52 Dies gilt auch für Ire, Avarice und Envie.

mit 263 Versen hundert Verse, also gut ein Drittel, mehr als in der ersten Version.⁵³ Diese Erweiterung der Venus-Partie verdankt sich vornehmlich einer längeren Passage (Vs. 8711–8784) mit Ausführungen von Venus über ›ihren‹ *Rosenroman*.⁵⁴ Anlass dazu ist ihre Protzrede über Virginité und Chastete, die sie erfolgreich vertrieben habe, nachdem beide nicht ihr Bett teilen wollten und vor allem Chastete dieses Ansinnen empört zurückgewiesen habe.⁵⁵ Deshalb habe sie ihre bittere Feindin Chastete durch ihre »gent« (Vs. 8714) verleumden lassen, wie es am direktesten ›ihr‹ *Rosenroman* zeige,⁵⁶ in dem ihr »notaire« (Vs. 8718) in ihrem Auftrag sie »Faulx Semblant« (Vs. 8717) nenne. Auf die Nachfrage des Pilger-Ich, warum sie sich als ›Autorin‹ dieses Romans bezeichne, man wisse doch um den Namen seines Verfassers,⁵⁷ insistiert sie:

Du dire, dist elle, ay raison,
 Quar je le fis et il est mien
 Et ce puis je prouver tres bien (Vs. 8724 f.)

und argumentiert, dass es – mit nur wenigen Ausnahmen⁵⁸ – in diesem Text vom Anfang bis zum Ende ausschließlich um sie gehe:

Quar du premier jusques au bout
 Sans descontinuer trestout
 Il n'ya fors de moy parlé (Vs. 8727–8729).

Mit dieser Ausrichtung der Todsünde *luxuria* auf den *Rosenroman*, als konzeptionelle *auctoritas* und zentrales Thema dieses Textes, der zutiefst von *luxuria* durchdrungen und in besonderer Weise ihr ›Werk‹ der

⁵³ Auch die Orgueil-Partie (Vs. 9277–9990) ist im zweiten Text wesentlich erweitert gegenüber 305 Versen im ersten *Vie*-Text.

⁵⁴ Sie formuliert ausdrücklich: »mon Roumant de la rose« (Vs. 8716.); zu dieser *Rosenroman*-Partie der Venus-Rede vgl. Huot: *Romance of the Rose* (wie Anm. 2), S. 226–228.

⁵⁵ »Fi! / Mielx aime mon mantel laisser / Qu'en nul temps avec toy couchier!« (Vs. 8708–8710).

⁵⁶ »Sicom il apert sans glose / En mon Roumant de la rose« (Vs. 8715 f.)

⁵⁷ »Pour quoy, dis je, dis estre tien / Le Roumant qu'as dit, que say bien / Qui le fist et comment eu non?« (Vs. 8721–8723).

⁵⁸ Ihr »clerc escrivain« (Vs. 8731) habe sich nur gelegentlich in fremde Gefilde ›verirrt‹ und hier bedient.

Attacken auf Chastete, Religiöse und Normannen sei, bietet der zweite *Vie*-Text zugleich eine plausible Erklärung für ihre Personifizierung als Venus: *luxuria* wird hier als Venus, die auch vom Pilger-Ich mit dem *Rosenroman-escrivain* im Blick auf ihrer beider »male bouche« geradezu in eins gesetzt wird,⁵⁹ zur literarischen Auseinandersetzung mit der Liebesthematik des *Rosenromans* und damit zugleich zur konzeptionellen Selbstpositionierung des *Pèlerinage*-Textes als geistlicher Widerpart.

Auf diese beiden »körperlichen« Sünden, die im ersten *Vie*-Text – wie seit Gregor dem Großen üblich – die Auftritte der Todsünden beenden, folgt hier in einer weiteren Sequenz die Revue der spirituellen Sünden Peresce, Orgueil, Envie und schließlich Ire, die bei ihrem Angriff zudem von Tribulation (Vs. 10658) mit ihren Spezialinstrumenten, dem Hammer Persecution (Vs. 10707), der Greifzange Destrece und Angoisse (Vs. 10721 f.) und der Haut (der Verdammten) Honte und Confusion (Vs. 10731), unterstützt wird.⁶⁰ Unter den Hammerhieben von Tribulation erinnert sich das Pilger-Ich schließlich an den Rat Bernhards von Clairvaux, sich in aussichtslosen Situationen an »la dame debonnaire, / Mere Dieu virge Marie« (Vs. 10964 f.) zu wenden. Die Umsetzung dieser Überlegung ist das lateinische Mariengebet »Tu es refugium meum in tribulatione«, das im zweiten *Vie*-Text auf Vs. 10972 folgt:

Et de li je fis mon refui,
En li disant ce qui s'ensuit
Sicom en latin est escript (Vs. 10970–10972).⁶¹

Und tatsächlich zieht sich Tribulation zurück, sodass das bedrängte Pilger-Ich seinen Weg in einem Wald fortsetzen kann, in dem nicht nur Räuber und gefährliche Tiere auf mögliche Pilger warten, sondern vor allem Avarice (Vs. 11267), die letzte Todsünde, mit ihren ausführlichen Informationen über ihre durchschlagende Wirkung in der Gesellschaft.⁶²

59 So formuliert er pointiert: »Male bouche ot ton escrivain / En Male bouche son prouchain / Appelant pour ce qu'escrí / L'avoit en disant verité. / Et tu male bouche as ausi, / Quant contre Chasteté menti / As, et ton clerc as fait mentir / Pour faire bonne gent hair.« (Vs. 8773–8780).

60 In der ersten *Vie*-Fassung wird Tribulation das Pilger-Ich erst später bedrängen (Vs. 11971–12270), bevor er das Ufer des Meers der Welt erreicht (4. Tag)

61 Paris, BN, fr. 377, fol. 66r–69v.

62 Vs. 11048–11966; fol. 70r–75v.

Mit dieser Abfolge, die den Ansturm der Todsünden mit *gula*, *luxuria* und *acedia* beginnen lässt, greift Guillaume de Déguileville bei der Umarbeitung seines *Vie*-Textes auf die frühe, von Evagrius Ponticus und Johannes Cassian präferierte Sünden-Ordnung zurück, die erst Gregor d. Gr. verändert hat, indem er *superbia* den ersten Platz zuweist und die beiden körperlichen Sünden *gula* und *luxuria* an das Ende stellt.⁶³ Ihr folgen allerdings in der zweiten *Vie*-Fassung noch zwei weitere Alte: die in einem schwarzen Zelt hausende Nigromance⁶⁴ mit einem Schwert und dem Buch »mors anime« (Vs. 12309) in ihren Händen⁶⁵ und Heresie (Vs. 12349)⁶⁶ mit einem Holzstoß auf ihrem Rücken am Hals und einer Schere in der Hand, mit der sie die Tasche des Pilgers (mit ihrem heilbringenden Brot) abschneiden will. Kurz darauf – der Pilger hat gerade das Meer (der Welt) erblickt – kommt ihnen ein »veneur [...] molt hideus, / lait et orrible et tenebreus« (Vs. 12405 f.), entgegen: es ist Heresies Vater Satan, der sich in ihr Gespräch einschaltet und dem Pilger später die Bedeutung des Meers der Welt erläutern wird. Und erst auf der Insel von Fortuna wird das Pilger-Ich dann durch die Vermittlung einer Taube von Grace Dieu jenes hilfreiche ABC-Mariengebet (Vs. 13045–13341; fol. 82r–83v) erhalten, mit dem in der ersten *Vie*-Fassung nach dem Auftreten von Venus und dem gemeinschaftlichen Angriff aller Gegnerinnen die Todsünden-Passage abschließt.

In der illustrierten Überlieferung der zweiten *Vie*-Fassung finden auch die textlichen Erweiterungen gegenüber der ersten Fassung ihren Niederschlag; so auch in der Todsünden-Passage, die – etwa in Paris, BN, fr. 377 – schon in der ›Vorgeschichte‹ zusätzliche Bilder, etwa zu dem Auftreten von Vertu morale oder zum Flug des Pilgers mit Jeunesse über die

63 Die Abfolge der Sündenallegorien des zweiten *Vie*-Textes (mit *gula*, *luxuria*, *acedia*, *superbia*, *invidia*, *ira*, *avaritia*) stimmen jedenfalls in ihren ersten zwei Positionen mit den frühen Ordnungen der Sünden bei Evagrius Ponticus und Cassian überein; vgl. dazu Bloomfield: *The Seven Deadly Sins* (wie Anm. 8), S. 43 ff.; Newhauser: *Greed* (wie Anm. 23), S. 345 ff.

64 Die gesamte Episode von Nigromancie und ihrem königlichen Boten (Vs. 11967–12318) ist eine Zutat der zweiten *Vie*-Fassung und zeigt – wie auch der gegenüber dem ersten *Vie*-Text vorgezogene Heresie-Auftritt (vgl. Anm. 4) – die Verstärkung der kontroverstheologischen Thematik in der zweiten *Vie*-Version.

65 »une vieille qui noire estoit / tenant i. glaive mi bouté / En un livre et engainé« (Vs. 12294–6).

66 Der Auftritt von Heresie erfolgt in der ersten *Vie*-Fassung erst am Ufer des Meers der Welt (Vs. 11502); sie wird hier allerdings von dem Pilger mit seinem Pilgerstab in die Flucht geschlagen.

Hecke, einfügt und vor allem der Tribulacion-Erweiterung im Rahmen des Auftretts von Ire durch drei Bilder Rechnung trägt. Dies gilt auch für den Bilderzyklus des Drucks, den der berühmte Pariser Drucker Anthoine Vérard im Jahre 1511 von dieser zweiten »Vie«-Fassung vorgelegt hat. Darüber hinaus wird auch hier die Venus-Bezeichnung von *luxuria* etwas zurückgedrängt, obwohl sie im Kontext der *Rosenroman*-Partie eine sinnvolle Bezeichnung sein mag. Zwar führt der Ich-Erzähler die auf einem Schwein reitende Alte wie im ersten *Vie*-Text als »Venus« ein;⁶⁷ sie wird auch sonst in der Passage »Venus« genannt.⁶⁸ In der zwischen die Reden eingeschalteten Sprechermarkierung, ebenso in den lateinischen Marginalkommentaren (fol. 50v–52r), erhält sie jedoch die für das Schema der sieben Todsünden »offizielle« Bezeichnung »luxure«/»luxuria« (fol. 51r–52r). Diese allmähliche Abkehr von der *luxuria*-Bezeichnung Venus', die Guillaume de Déguileville möglicherweise wegen ihrer expliziten Filiation zur Venus-Figur des *Rosenromans* vorgezogen haben mag,⁶⁹ zieht sich seit dem 15. Jahrhundert durch die *Pèlerinage*-Überlieferung, wenn auch nicht im Sinne einer konsequenten Ablösung von Venus durch *luxuria*. Die Überlagerung der Begrifflichkeit Venus/*luxure* beginnt schon in den Handschriften der ersten *Vie*-Fassung, die – wie Paris, BN, fr. 824 – in Bildkommentaren »Luxure« anstelle »Venus« einsetzen. Die Prosa-Version des *Pèlerinage de la vie humaine*, die ein Geistlicher von Angers im Auftrag von Jeanne de Laval, der Ehefrau des Roi René d'Anjou, im Jahr 1465 verfasst hat, nimmt bereits diese »Richtigstellung« in den Text hinein, der – so etwa in der Hs. Paris, BN, fr. 1646 – in seinen Redemarkierungen zwischen »Le Pelerin« und »Luxure« abwechselt, dann aber auch die Alte auf dem Schwein nicht mehr »Je sui venus« (Vs. 10530) wie in der Versfassung antworten lässt, sondern sie als Tochter von Venus ausweist: »Ainsy sauvoir doys que je suis fille a la dame Venus de quoy tu as cy deuant ouy parler a dame glotonnie« (fol. 126v–127r). Genau diese »Luxure«-Markierung bietet dann auch der Druck der Prosa-Fassung des ersten *Pèlerinage de la vie humaine* durch Matthias Husz (Lyon 1485/1486),

⁶⁷ So etwa zu Beginn der Passage, unmittelbar nach dem Bild (fol. 50v): »Sor ce point venus acouroit / Sur vng pourcel qui chevauchoit« (fol. 50v / Vs. 8655).

⁶⁸ Vgl. etwa unter der rubrizierten Redemarkierung »Luxure«: »Je sui a elle dit venus / qui« (fol. 51r / Vs. 8673 f.).

⁶⁹ Sie wird ja auch im Vérard-Druck der zweiten *Vie*-Fassung in den Selbstaussagen von »Venus« über »ihren« *Roman de la Rose* ausdrücklich unterstrichen (fol. 51r).

sowohl im Text wie in den dazwischen geschalteten Sprechersignaturen.⁷⁰ Damit tritt in der *Pèlerinage*-Transformationsgeschichte der Todsünden-Passage, zumindest im Bereich der Namenssignatur von Venus, die mögliche *Rosenroman*-Folie wieder zugunsten einer deutlicheren Markierung der üblichen *luxuria*-Bezeichnung dieser Todsünde zurück.⁷¹

70 Vgl. fol. KI–kII.

71 Bei den Übersetzungen bleibt allerdings häufig die Venus-Bezeichnung erhalten: so etwa im *Pilgrimage of the Life of Manhode*, einer englischen Prosafassung des *Pèlerinage de la vie humaine* (vgl. *The Pilgrimage of the Lyfe of the Manhode. Translated anonymously into Prose from The First Recension of Guillaume de Deguileville's Poem Le Pèlerinage de la vie humaine*. Bd. I: Introduction and Text. Hrsg. von Avril Henry. London, New York und Toronto 1985 [The Early English Text Society], S. 135, Z. 5240); in der niederländischen Prosafassung (vgl. Ingrid Erica Biesheuvel: *Die pelgrimage vander menscheleker creaturen. Een studie naar overlevering en vertaal – en bewerkingstechniek van de Middelnederlandse vertalingen van de Pèlerinage de vie humaine (1330–1331) van Guillaume de Digulleville met een kritische editie van handschrift Utrecht, Museum Catharijneconvent BMH 93*. Hilversum 2005, S. 414, 28) oder in den beiden deutschen Versübersetzungen, der Berleburger und Kölner Fassung (vgl. Fassung B: *Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs*. Aus der Berleburger Handschrift hrsg. von Aloys Bömer. Berlin 1915 [Deutsche Texte des Mittelalters 25], Vs. 10683; Fassung K: *Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs*. Nach der Kölner Handschrift hrsg. von Adriaan Meijboom. Bonn, Leipzig 1926 [Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde 10], Vs. 10515, wobei allerdings die Berleburger Hs. in den Bildbeischriften die letzte Todsünde als »vnkuscheit« (vgl. Bömer, S. 227 zu Bild 78; S. 228 zu Bild 79) bezeichnet und die Kölner Hs. am Rand durchweg die Sprechermarkierung »Vnkuyscheit« (Meijboom, S. 271–273) vornimmt. Die deutschen Prosafassungen d (Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibliothek, 201; URL: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-201> [1.12.2014]) und h (Mikrofiche-Ed.: Guillaume de Deguileville: *Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs*. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 18. Mit einer Einführung von Ulrike Bodemann. München 1998 [Codices illuminati medii aevi 53]), die letzten Endes auf die Berleburger Versfassung zurückgehen, verfahren im Falle der *luxuria*-Personifikation Venus unterschiedlich: h bietet wie die Berleburger Versfassung in den Bildbeischriften *vnkuszeit* (p. 250; 258), in d ist hingegen das Venus/*luxuria*-Bild (fol. 125v), das unmittelbar auf die *leckerie*-Illustration (fol. 125r) folgt und – offenbar falsch platziert – die *leckerie*-/*gula*-Partie einführt, das einzige Bild, das keine Überschrift bzw. Beischrift aufweist, so dass für die Bezeichnung der *luxuria*-Personifikation nur der textinterne Name Venus bleibt: »Ich bin Venus« (fol. 128v).

Auch der traumallegorische Nachfolgetext *Pèlerinage de l'âme*, der mit einem Rückverweis auf den ersten Traumbericht nach dem geträumten Tod des Pilger-Ich einsetzt, um in einem zweiten Traum die eschatologischen Auseinandersetzungen um seine Seele in einer groß angelegten Gerichtsverhandlung vor dem himmlischen Tribunal Michaels zu thematisieren, greift im Rahmen einer Jenseitswanderung der vom Körper abgelösten Seele unter der Führung und Obhut ihres Engels⁷² die Todsünden-Passage des ersten *Pèlerinage*-Textes noch einmal auf.⁷³ Nach ihrer Verurteilung zu 1000 Jahren Fegfeuer führt ihr Engel sie in verschiedene Bereiche der Hölle,⁷⁴ schließlich in den »untersten« zu den auf ewig Verdammten. Im Abschreiten der einzelnen Personengruppe werden dann die verschiedenen Qualen der hier versammelten Verdammten unter dem Gesichtspunkt der Sieben Todsünden erläutert. Allerdings sind auch hier Abfolge wie Konfiguration, in der die Hauptlaster aufgerufen werden, gegenüber dem ersten *Vie*-Text verändert. Die gesamte Passage setzt zunächst – wie im ersten *Pèlerinage*-Text – mit der Inszenierung des Auftritts einer Todsünde in Personifikation ein: es ist jene Alte mit einem Horn auf der Stirn, also Orgueil,⁷⁵ die hier im Kreise mehrerer Teufel als älteste Tochter

72 Er wird meist »mon ange« (Vs. 4331) / »mon gardien« (Vs. 435) genannt.

73 Vs. 4407–5575; Duval: *Descente aux enfers* (wie Anm. 3) deckt mit der von ihm ausgewählten Textpassage des *Pèlerinage de l'âme* (Vs. 2557–5590) diese Todsündenpartie ab.

74 Zur komplizierten Konstruktion der vierteteilten Hölle mit ihren »espaces intermédiaires« von Fegfeuer, Limbus der ungetauften Kinder, Limbus der Hl. Väter und der untersten Hölle der Verdammten vgl. Mattia Cavagna: *Enfer et purgatoire dans le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville, entre tradition et innovation*. In: Duval/Pomel (Hrsg.): *Les Pèlerinages allégoriques* (wie Anm. 7), S. 111–130; Fabienne Pomel: *Les entre-mondes de l'âme pèlerine en purgation dans le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville*. In: *Les entre-mondes. Les vivants, les morts, sous la direction de Karin Ueltschi et Myriam White-Le Goff*. Paris 2009 (Collection Circare 5), S. 39–54.

75 In der französischen Prosafassung des *Ame*-Textes von Jean Galloppes wird sie allerdings »la vielle convoitise« (Paris, BN, fr, 602, fol. 34v) genannt, auch in der rubrizierten Überschrift der Handschrift erscheint sie als *Convoitise/avaritia*: »Cy parle conuoitise a lucifer son pere« (fol. 34v). Dies gilt dann auch für die lateinische »Peregrinatio Animae«-Übersetzung der Einzelüberlieferung, die sich – im Gegensatz zur *Peregrinatio*-Trilogie der Arsenal-Sammlung 507 – an Galloppes' französischer Prosabearbeitung orientiert. Hier tritt »omnium malorum antiqua cupiditas« (London, Lambeth Palace Library, 326, fol. 44v) auf und macht ihrem Vater Vorwürfe: »hic improperat cupiditas lucifero« (ebd.), obwohl in beiden Fällen die

gegenüber ihrem Vater Lucifer ihre gleichberechtigte Stellung einklagt⁷⁶ und dabei ähnliche Selbstaussagen bietet wie im ersten Traumgeschehen, wo sie als zweite Alte, nach Peresce/*acedia*, auf den Pilger einstürmt. Sie scheint hier – wie bei Gregor dem Großen – eine primordiale, ja geradezu übergeordnete Stellung einzunehmen, denn die anderen Todsünden treten nicht als Personifikationen auf, sondern werden beim gemeinsamen Gang durch die Hölle eher in den Erklärungen des Engels als Gründe für die jeweiligen Qualen der Verdammten evoziert, die an jenen Körperstellen bestraft werden, mit denen sie gesündigt haben: Die Reihe der Verdammten beginnt mit den »detrateurs« (Vs. 4643), den »trahiteurs/fausse gent et mauvais flateurs« (Vs. 4665 f.), die sich *Envie/invidia* verpflichtet haben, setzt sich fort mit den »recepteurs« (Vs. 4899), den »despenseurs« (Vs. 4800) und »larrecins« (Vs. 5121), die der »vielle Couvoitise« (Vs. 5225) bzw. »Avarice« (Vs. 5257), also *avaritia* verfallen sind, den »impaciens et rioteus, / Gens nououleus et espineus« (Vs. 5291 f.), die zu »Ire la ligniee ... la hericiere« (Vs. 5299 f.) gehören, gefolgt von den »fils de Tristece« (Vs. 5325), den »gensendormis en parece« (Vs. 5326)⁷⁷, und endet mit den

Accessoires und auch die sich anschließenden ersten Verdammten eindeutig auf *superbia*/Orgueil verweisen, wie sie in der Todsünden-Passage des ersten *Pèlerinage* entworfen wird. Deren Erörterung ihres »Zubehörs« endet mit dem weißen Mantel der Hipocrisie. Vergleichbar dem Hinweis des Engels auf die Strafen der »religieux fains/Ypocrites au blanc mantel« (Vs. 4542) der Versfassung heißt es im lateinischen Text: »Hii [...] religiosi ficti et ypocritae« (Lambeth Palace-Hs., fol. 45v) bzw. »Hii et multi alii fuerunt ficti religiosi induti vestibus ovium« (Arsenal-Sammlung 507, fol. 206v). Auch die Prosafassung schließt die als »Convoitise« markierte Passage mit den Ausführungen des Engels über die »fains religieux« (fol. 35v) ab, die nach außen demütig auftreten, aber in ihrem Inneren »loups orgueilleux ert fiers de tuer« (fol. 35v) seien. Dies bedeutet freilich, dass in der französischen wie lateinischen Prosafassung des zweiten *Pèlerinage*-Textes Orgueil als Todsünde zumindest auf der programmatischen Bezeichnungsebene keinen speziellen Platz in der Sündenordnung erhält, da im Folgenden die Sünden von Convoitise/*avaritia* keineswegs durch Orgueil/*superbia* ersetzt sind, sondern an dritter Stelle – nach *Envie/invidia* – in der durch den *Ame*-Text vorgegebenen Reihenfolge präsentiert werden.

⁷⁶ So formuliert sie: »Se tu es roy d'Iniquite, / Pour quoi tu es enchaere, / Aussi roynne clamee / Sui, car des filles l'aisnee / (Je) suis qui t'ai acquis pluseurs / Et pourchacie maleureus« (Vs. 4449–4454).

⁷⁷ Sie sind: »Gens negligens et pareceux / Lasches (et) fetars et huiseux« (Vs. 5327 f.), die »par fole desparacion / Et tristement sont absorbes / Com fu Cayn le premier nes« (Vs. 5342–5344).

Anhängern von Gloutonnie (Vs. 5393)⁷⁸, den »avaleurs de grans vins / De lecheries et de lopins« (Vs. 5377 f.) und schließlich der »deshonneste gent« (Vs. 5422), die

ont vescu tresordement
Et tresluxurieusement
Et en guises deshonnestes
Privees et manifestes (Vs. 5427–5430)

sich demnach der *luxuria* verschrieben haben.

Wenn hinter dieser Abfolge der Verdammten eine kalkulierte Sündenordnung steht, dann zeigt sich hier nicht nur eine deutliche Annäherung an Gregors Hervorhebung von *superbia*, die in der Höllenwanderung des *Ame*-Textes als Personifikation selbst auftritt und als rebellische Tochter Satans eine Vorzugsstellung einnimmt, sondern Guillaume de Déguileville übernimmt auch in der sich anschließenden Reihung im Wesentlichen die Gregorsche Sündenordnung, weist jedenfalls in seiner Sündenabfolge – wie im ersten *Vie*-Text – lediglich einem der Laster eine andere Stellung als bei Gregor zu. Im ersten *Vie*-Pèlerinage ist es Peresce/*acedia*, die von ihrem vierten Platz an die Spitze rückt, um hier – als Mutter am Eingang des rechten, d. h. falschen Wegs stehenden Huiseuse – den ersten Angriff auf den Pilger zu starten. In der Höllenszene des *Ame*-Textes sind es die *avaritia*-Sünder, die von der fünften Stelle bei Gregor (nach *acedia*) nun auf den dritten Platz, nach *superbia* und *invidia*, gelangen.

Insofern bieten beide Texte Akzentuierungsvarianten des Gregorschen Grundmusters. Während die Höllenwanderung des *Ame*-Textes nur eine kleine Änderung an Gregors Sündenfolge vornimmt, indem *avaritia* um zwei Plätze nach vorne wandert, Guillaume aber die Sonderstellung von *superbia* in Gregors Liste unangetastet lässt, wenn nicht gar ausdrücklich betont, bietet die Todsünden-Passage des ersten *Vie*-Textes durch die Umpositionierung von *acedia* eine etwas einschneidendere Veränderung von Gregors Sündenordnung, denn hier verliert *superbia* ihre Vorrangstellung und gibt sie an *acedia* ab, die sich als erste Sündenpersonifikation auf dem »falschen« Weg dem irregeleiteten Pilger entgegenstellt. Mit dieser primordialen Position von *acedia* als Mutter von Huiseuse unterstreicht Guillaume zugleich die auch sonst so deutliche intertextuelle Filiation

78 »Ce ne sont que gloutounaille« (Vs. 5369); ihr einziges Interesse sei »d'emplir leur ventre« (Vs. 5376).

zum *Roman de la Rose*, wo Oiseuse das Amant-Ich in den Déduit-Garten einlässt. Der – nach dem *Vie*-Prolog – von der Lektüre des *Rosenromans* initiierte Traum des Zisterziensers macht hingegen unmissverständlich deutlich, dass hinter der ›Verführung‹ von Oiseuse sofort deren Mutter, die Todsünde *Peresce/acedia*, lauert und sich auf den Pilger stürzt. Erst nach ihr wird *superbia*, Gregors Hauptsünde, eingreifen. Mit seiner Umarbeitung dieses *Vie*-Textes rückt Guillaume de Déguileville dann sogar noch weiter von der Gregorschen Sündenfolge ab, wenn er hier bei der Todsünden-Passage die beiden körperlichen Laster *gula* und *luxuria* voranstellt. Mit dieser veränderten Abfolge nähert er sich den ›vorgregorianischen‹ Sündenlisten von Evagrius Ponticus und Cassian an, ja mag vielleicht sogar explizit auf sie zurückgreifen. Die Vorrangstellung von *gula* und *luxuria* in der Todsünden-Passage der zweiten *Vie*-Fassung fügt sich jedoch zugleich – und das ist vielleicht sogar der entscheidende Grund für ihren konzeptionellen Umbau – in jene forcierte Abwehr der Liebes-/Körperthematik des *Rosenromans* ein, die bei der Umarbeitung des *Vie*-Textes der *luxuria*-Personifikation Venus aufgebürdet wird, wenn sie mit ›Autor‹-Stolz über ›ihr‹ Buch, den *Roman de la rose* mit seiner Verleumdung von Chastete und thematischen Fokussierung auf Venus, spricht. Der in dieser Laster-Selbstaussage von Venus angelegten und damit geradezu expliziten Verdammung des ›Körpers‹ entspricht die Priorisierung der beiden ›sinnlichen‹ Sünden *gula* und *luxuria*, mit denen sich das Pilger-Ich in der zweiten *Vie*-Version zuerst auseinandersetzen muss, bevor es von *Peresce/acedia* eingefangen wird.

RUDOLF DRUX

IM ZEICHEN DER SIEBEN

Zur Mehrsinnigkeit der Courasche-Figur und ihrer »Lebensbeschreibung« in Grimmelshausens simplicianischem Romanzyklus

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen präsentiert im siebten Buch der *Simplicianischen Schriften* (1670) die »ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche« (11, 3–6).¹ Obwohl diese als eine »Haupt- oder General Beicht« deklariert wird (20, 31), legt die Courasche kein Bekenntnis ihrer Sünden im Sinne des katholischen Beichtsakramentes ab, geht ihr doch dessen notwendige Voraussetzung, »die himmlische Gabe der Reue« (21, 19 f.), völlig ab.² Wie sie selbst in ihrer Erwiderung auf die antizipierte Reaktion der »Herren« Leser³ auf ihre Schreibabsicht, sie hoffe damit

1 Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: Trutz-Simplex. Oder ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche. In: ders.: Werke I,2. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1992. Die eingeklammerten Zahlen im Darstellungstext geben die Seiten dieses Bandes und zumeist auch die zitierten Zeilen an; von den *Simplicianischen Schriften* enthält er außerdem den *Springinsfeld* und das zweiteilige *Wunderbarliche Vogel-Nest*.

2 Das hängt offensichtlich von ihrer saturnischen Konstitution im Alter ab; »das / so mir manglet / ist die Reu / und was mir manglen sollte / ist der Geitz und der Neid« (21, 13 f.).

3 Später präzisiert sie deren sozialen Status, indem sie sie als »ihr Herrn Geistlichen« apostrophiert; solche pflegen eben eine Beichte abzunehmen. Diese Erklärung für die Wahl ihrer Partner im fingierten Dialog (eine

»dem künftigen Zorn Gottes zu entrinnen« (19), versichert, liegt ihr jeder mögliche Gedanke an ihre »Bekehrung«, an ein Umdenken (*metanoein*) im Verlangen, sich noch auf ihre alten Tage »mit Gott zu versöhnen«, völlig fern. Vielmehr will sie ihren »Lebens-Lauff Beichtweiß erzehlen« (22, 15 f.), um sich an Simplicissimus, ihrem ehemaligen Liebhaber, der sie für »mehr mobilis als nobilis« erklärt⁴ und öffentlich gedemütigt hatte, zu rächen. Und aus diesem bekenntnishaften Vergeltungsakt leitet sich auch der Haupttitel des siebten Buches, *Trutz Simplex*, ab.

Es handelt sich also bei Courasches »Lebensbeschreibung«, wobei sich auch hier wie bei jeder Autobiographie, in der die Sünden eines Lebens vor Gott oder einem seiner irdischen Vertreter ausgebreitet werden, Assoziationen an die gattungspoetisch musterhaften *Confessiones* des Augustinus einstellen, um eine »verkehrte *confessio*«. Die Verkehrung oder Verdrehung ist ihrerseits kennzeichnend für die Satire, die dadurch zustande kommt, dass (mindestens) zwei für einen Text konstitutive Kategorien inkompatibel sind: So ist, in Begriffen der noch zu Grimmelshausens Zeiten für die Textproduktion unverzichtbaren Rhetorik gesprochen, die Rachsucht als Beweggrund (*causa movens*) für eine Beichte (*confessio*) schlechterdings unangemessen (*inaptum*)⁵. Insofern aber die Satire im

sermocinatio gemäß der rhetorischen Stillehre) liegt wohl näher als die Annahme des Herausgebers und Kommentators der Frankfurter Ausgabe, Dieter Breuer: »Die Hure Courasche unterstellt ihre Bekanntheit bei der männlichen Leserschaft« (schlechthin) (Breuer, wie Anm. 1, S. 772, zu 19,7).

⁴ Grimmelshausen: Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch. In: ders.: Werke I,1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989, S. 468, 1.

⁵ Dem Prinzip des *aptum*, das sich in drei Stilarten (*triplex character*) konkretisiert und alle Relationen der Faktoren regelt, die zu einem Werk gehören, z. B. das Verhältnis der Stilhöhe (*color*) zum Thema (*res*), zu den verschiedenen Charakteren (*personae*), zur Gattung (*genus*), zum Versmaß (*metrum*), aber auch das des Werks zum Publikum, kommt auch eine ethische Dimension zu, was sich in dem Begriff des *decorum* ausdrückt: »Ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilus quam quid deceat videre [...]; huius ignoratione non modo in vita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur«, schreibt Cicero (*Orator* 21,70). Gegen dieses bewusst zu verstoßen generiert (*in poematis*) die Verssatire, (*in oratione*) die Schimpf-, Spott- oder Schmährede (*invektiva*). Vgl. hierzu die entsprechenden Kapitel der nach wie vor grundlegenden Abhandlungen von Ludwig Fischer: Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen 1968, und Joachim Dyck: Ticht-Kunst. Barockpoetik und rhetorische Tradition. Bad Homburg 1969.

17. Jahrhundert zu den didaktischen Gattungen zählt, deren vornehmste Aufgabe »die harte verweisung der laster und anmahnung zue der tugend« ist, wie es Martin Opitz im *Buch von der deutschen Poeterey* festgelegt hat,⁶ sollte der Leser aus der Darstellung des sünd- und lasterhaften Lebens der Courasche und ihres sozialen und auch moralischen Abstiegs⁷ zur »Zigeunervettel« (gattungsgemäß e contrario)⁸ die Lehre ziehen, sich einer

6 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 30.

7 Auch rein äußerlich hat sich Courasche den Zigeunern angeglichen: Ihre Haut, die sie zuletzt »mit Egyptischer [d. h. von den Zigeunern stammender] Läuusalben« behandelt habe, sei inzwischen »beym Feuer schwarz geräuchert« (20). Die schwarze bzw. dunkle Hautfarbe indiziert als »diejenige Coleur [...] / die man des Teuffels Leibfarb nennet« (141, 27 f.), ihre wie der Zigeuner Nähe zum Teufel (womit Grimmelshausen ein damals weit verbreitetes rassistisches Stereotyp aufgreift; vgl. dazu auch *Simplicissimus Teutsch* IV, 13 [Grimmelshausen: *Werke* I,1, wie Anm. 4, S. 399], sowie den Anfang des XXVII. Capitels [S. 143] und den Schluss des XXVIII. Capitels der *Courasche*, S. 149 f.).

8 Stilistisch wird diese gattungsspezifische Darstellungsweise durch die Ironie, den Tropus des Gegenteils (vgl. Quintilian: *Institutio oratoria*, S. 8, 6, 54 f.), realisiert. Für die »Darstellung einer Verkehrten Welt« ist sie, wie Rainer Hillenbrand: *Höllische Wahrheiten in Grimmelshausens »Verkehrter Welt«*. In: *Simpliciana* 32 (2010), S. 387–426, feststellt, nachgerade prädestiniert; »man stellt eine Behauptung auf im Wissen und mit der Absicht, daß genau das Gegenteil verstanden werden soll« (ebd., S. 398). In seiner für die Erforschung allegorischer Sinnschichten im Werk Grimmelshausens grundlegenden Untersuchung hat Mathias Feldges: *Grimmelshausens »Landstörzerin Courasche«*. Eine Interpretation nach der Methode des vierfachen Schriftsinnes. Bern 1969, die umfassende Bedeutung der Rhetorik für die Textproduktion im 17. Jahrhundert noch nicht berücksichtigen können, weshalb seine Ausführungen über die Satire und den »mäeutischen Stil« im Lichte der neueren Forschung modifiziert werden müssten. Außerdem versteht er den Begriff »sinn-reich« falsch, wenn er ihn (ohne zu überprüfen, was der Kompositionsteil »Sinn-« meint) mit »mehr-sinnig« paraphrasiert (ebd., S. 26), um damit zu belegen, dass »das Denken nach verschiedenen Bedeutungsschichten« (ebd., S. 23) in der barocken Poetik verankert ist. Aber gerade aus der von ihm zitierten Opitz'schen Definition der inventio (»erfindung der dinge«) als »eine[r] sinnreiche[n] faßung aller sachen die wir vns einbilden können« (Opitz: *Poeterey*, wie Anm. 6, S. 26), wird klar, dass »sinnreich« »scharfsinnig« oder »geistreich« (lat.: *argutus*) bedeutet – und nicht »mehrdeutig« oder »vielschichtig« (multivalent).

völligen Hingabe an die Welt um des Seelenheils willen zu verweigern. Die Didaxe wird – und das ist das distinktive formale bzw. stilistische Merkmal der Satire – »mit allerley stachligen vnd spitzfindigen reden« vermittelt.⁹ Das wiederum passt bestens zum pikaresken Charakter der Protagonistin, worauf die im Titel genannte ›Berufsbezeichnung‹ der Courasche anspielt; von der »Landstörtzerin« ist nämlich schon in der deutschen Nachdichtung der italienischen Übersetzung von Andrés Pérez' *Libro de entretenimiento de la picara Justina* (1605) die Rede. Als Schelmin, die diverse soziale Gruppen durchläuft und mit den desaströsen Verhältnissen im Dreißigjährigen Krieg konfrontiert ist und, indem sie so spöttisch wie schonungslos darüber berichtet, der davon geprägten Gesellschaft den Spiegel vorhält, ist sie das weibliche Pendant zum Simplicissimus – wie ihre »Generalbeicht« zu »seiner schönen Lebens-Beschreibung« (22), durch die jene ja veranlasst wurde.

An diesem Konnex ist Grimmelshausen viel gelegen; immerhin erhebt er Courasches zentrale Motivation, nämlich dass sie »dem *Simplicissimo* zu Trutz!« ihre »Laster offenbahrn« wolle (22), zum Kern- oder Leitmotiv des siebten und achten Buchs seiner *Simpliciade*. Courasches Bezugspunkt ist dabei die (im *Simplicissimus Teutsch*, V, 6 geschilderte) Sauerbrunnen-Episode, in der eine nicht namentlich identifizierte »schöne Dame / die sich vor eine von Adel außgab / und meines Erachtens doch mehr *mobilis* als *nobilis* war«, erwähnt wird. Obwohl sie Simplicissimus »in kurtzer Zeit nicht allein einen freyen Zutritt sondern auch alle Vergnügung«, die er sich wünschen konnte, gestattete, war er aus einem »Abscheuen ab ihrer Leichtfertigkeit« und wegen der ihm peinlichen »Bezeugungen ihrer brennenden *Affection*« doch darauf bedacht, wie er sie »wieder mit Manier loß werden könnte« (467 f.).¹⁰ Dieser Vorfall ist für die Courasche sicherlich ärgerlich und beleidigend, aber kann er ihre obsessive autobiographische

9 Opitz' Definition (wie Anm. 6) wird im Grunde vom Autor der *Simplicianischen* Schriften bestätigt, wenn er sich in der *Continuatio* gegen den möglichen Vorwurf, er sei »zuviel Satyric« verfahren, mit dem Argument zur Wehr setzt, dass ein Buch wie der *Simplicissimus*, in dem »die allgemeine Laster Generaliter durch gehechlet und gestrafft« werden, weniger schnell von seinen Lesern beiseite gelegt werde, wenn es »bey ihnen bißweilen ein kleines Lächlen herauß presset« (Grimmelshausen: Werke I.1, wie Anm. 4, S. 563 f.).

10 Dabei hatte Simplicissimus den deutlichen Eindruck, als »gieng sie mehr darauf umb / meinen Seckel zu scheren / als mich zur Ehe zu bekommen« – d. h. schon damals war die Habgier (*avaritia*) eine für sie charakteristische Eigenschaft.

Intention erklären, zumal »ihr Name an besagter Stelle überhaupt nicht genannt, ihre Identität folglich erst durch ihre eigene Gegendarstellung aufgedeckt wird«?¹¹ Rainer Hillenbrand beantwortet diese Frage mit der Feststellung, dass »die ganze satirische Erzählerfiktion darauf beruht, dass sie ihren ›Verleumder‹ bloßstellen will, indem sie ihm sich selbst als schlechten Umgang vorhält«¹² – und liefert damit eine quasi narratologische Paraphrase der von Courasche selbst am Ende des ersten Kapitels vorgebrachten Absicht, die auf eine persönliche und eine allgemeine Botschaft zielt. Zuerst einmal will sie Simplex

erzählen / mit was vor einem erbarn Zobelgen er zu schaffen gehabt /
damit er wisse / wessen er sich gerühmt; und vielleicht wünschet / daß
er von unserer Histori allerdings still geschwiegen hätte (22, 23–27).

Dann wird diese Aussage nach barocker Manier zu einer überindividuellen sittlichen Lehre ausgeweitet:

Woraus aber die gantze erbare Welt abzunehmen / daß gemeiniglich
Gaul als Gurr: Hurn und Buben eins Gelichters: und keins umb ein
Haar besser als das ander sey; gleich und gleich gesellt sich gern /
sprach der Teufel zum Kohler / und die Sünden und Sünder werden
widerumb gemeiniglich durch Sünden und Sünder abgestrafft [...].
(22, 27–32)

Das geschieht nicht ohne Ironie, wendet sich doch die Fürstin der Zigeuner an »die gantze erbare Welt«, die eben diese aus ihrer Gesellschaft auszugrenzen pflegt. Courasches Gekränktheit scheint der Autor, dem sie ihre Lebensgeschichte »in die Feder dictirt, der sich vor dißmal nennet PHILARCHUS GROSSUS von Trommenheim«,¹³

11 Rainer Hillenbrand: Courasche als emanzipierte Frau. Einige erstaunliche Modernitäten bei Grimmelshausen. In: *Daphnis* 27 (1998), S. 185–199, hier S. 188.

12 Ebd., S. 191.

13 Insofern dieser Name ein Anagramm von ›Christophorus von Grimmelshausen‹ ist, wird zum einen auf die Autorschaft des simplicianischen Verfassers auch für das VII. und VIII. Buch hingewiesen, zum andern durch das neue Pseudonym (der *Simplicissimus Teutsch* und die *Continuatio* waren hingegen »an Tag geben von German Schleifheim von Sulsfort«) der besondere Charakter Trommenheims als Erzählfigur betont.

jedoch ernst zu nehmen.¹⁴ Im V. Kapitel des *Springinsfeld* stellt er seinen Zechgenossen, dem Titelhelden und dessen alten Kameraden Simplicissimus, in der wärmenden Stube des Wirtshauses an einem bitterkalten Wintermorgen dar, wie er diesen Auftrag erhalten hatte. Libuschka-Courasche

führte mich etwas beyseit / setzte sich under einen Baum / hiesse mich zu ihr sitzen / und zog des *Simplicissimi* Lebens-Beschreibung hervor; Seht da mein Freund sagte sie / dieser Kerl / von dem diß Buch handelt / hat mir ehemalen den grösten Schabernack angethan / der mir die Tage meines Lebens iemal widerfahren / welches mich dergestalt schmirtzt / daß mir unmöglich fällt / ihme seine Buberey ungerochen hingehen zu lassen [...]. (182, 8–15)

Zwar habe sie ihm seinen »schlimmen Possen«, den er mitsamt der ganzen Affäre ihr und sich »zu ewiger Schand / der gantzen welt durch den öffentlichen Truck zu offenbaren« nicht geschämt habe, schon dadurch vergolten, dass sie das uneheliche Kind ihrer Kammerzofe als ihr gemeinsam erzeugtes habe ausgegeben, »auf ihn tauffen und ihm vor die Thür legen lassen«, so dass er »das Kind zu seinem grossen Spott annehmen und erziehen [...] lassen müssen« (182, 29–33), und schließlich habe sie »mit Freuden vernommen / daß dieser Banckert des betrogenen Betriegers einiger Erb seyn werde« (183, 1 f.). Das aber vermochte ihre »Rachgier« noch nicht zu befriedigen:

Sie befahle mir ich sollte mich ein wenig in meines hochgeehrten Herrn¹⁵ Lebens-Beschreibung informirn / um mich darnach haben zu richten / dann sie wäre Willens / ihren Lebens-Lauf auf eben diese

14 Jedenfalls ernster als mancher ihrer Interpreten, der dem »untergeordneten« Litteralsinn wenig Beachtung schenkt, obwohl dieser genregerecht mit der detaillierten Schilderung des Lebensalltags und den Schwierigkeiten, mit denen gerade eine Frau in Kriegszeiten zu kämpfen hat, aber auch mit Äußerungen zu realpolitischen und historischen Ereignissen im pikaresken Roman ständig gegenwärtig ist.

15 Trommenheim verlässt jedes Mal, wenn er Simplicissimus, der ihm ja am Wirtshaustisch gegenüber sitzt, in seinem Bericht erwähnt, die Position des Erzählers und verwendet auch in seinem Erzählbericht die respektvolle Anredeform »(mein) hochgeehrter Herr«.

Gattung durch mich beschreiben zu lassen / um solche gleichfalls der gantzen weiten Welt zu communiciren / und das zwar dem *Simplicissimo* zu Trutz / damit iederman seine begangenen Thorheit belache [...]. (183, 21–29)

Allerdings konnte Courasche, als sie Trommenhein »ihren Trutz *Simplex* wie sie es intituiert oder vielmehr ihres leichtfertigen Lebens-Beschreibung« (185), diktierte, nicht ahnen, dass sie dem *Simplicissimus* mit dem untergeschobenen Kind ihrer Magd keineswegs den erhofften üblen Streich gespielt hat; vielmehr habe sie ihm, wie dieser, den Bericht des Schreibers unterbrechend und ergänzend, erklärt, »dardurch den allergrösten Dienst gethan«, sei er doch damals »mehr bey ihrer Cammer-Magd als bey ihr selbst [gelegen]; und wird mir viel lieber seyn / wann mein *Simplicius* [...] von derselben Cammer-Magd / als einer losen Zigeunerin geboren seyn wird« – woran sich wiederum ein allgemeines moralisches »Exempel« statuieren lässt, nämlich »daß oft die Jenige so andere zu betriegen vermeinen / sich selbst betriegen« (183, 7–16). Der gleichnishafte Schwank von der zweifach betrogenen Betrügerin ist aber, auch wenn er durch die Erkenntnis theologisch vertieft wird, dass Gott auf »grosse Sünden (wo keine Besserung folgt)« noch größere häuft, die letztlich die ewige Verdammnis nach sich ziehen, nicht mehr als eine vergnügliche Episode; wichtiger, weil nachhaltiger, ist für Courasche, dass *Simplicissimus* ihre Beziehung veröffentlicht hat, was sie als die eigentliche schmerzhaft »Buberey« empfindet und mit einer »Gegendarstellung« erwidert. Deshalb instruiert sie Trommenheim, sich möglichst genau an »des *Simplicissimi* Lebens-Beschreibung« zu halten, wenn sie »eben diese Gattung« mit Ereignissen aus ihrem Leben bestückt. Und mit der expliziten Reflexion über Stil und Motivation des dieses wiedergebenden siebten Buchs der *Simpliciade* endet das selbstreferenzielle V. Capitel des achten, *Der seltzame Springinsfeld*:

[Courasche] redete gar nicht Zigeinerisch / sonder brauchte eine solche Manier / die ihren klugen Verstand: und dann auch dieses genugsam zu verstehen gab / daß sie auch bey Leuthen gewesen und sich mit wunderbarer Verwandlung der Glücksfäll weit und breit in der Welt umgesehen: und viel darinn erfahren und gelernet hätte; Ich fand sie überaus rachgierig [...]; Aus welcher Gottlosen Neigung sie dann auch besagtes Tractätel / um den Herrn zu verehren / zu ihrer eignen Hand hat schreiben lassen; von welcher ich weiters nichts melden; sonder mich auf dasselbige / weil sie

es ohn Zweifel bald trucken lassen wird / bezogen haben will [...].
(185, 23–35)¹⁶

An der als »Tractätel« klassifizierten Lebensgeschichte der mehrfach als »gottlos« bezeichneten »Ertzbetrügerin und Landstörzerin Courasche« fällt neben der Fixierung auf ihre Rache an Simplicius in inhaltlicher Hinsicht die Häufigkeit der Zahl »sieben« als Darstellungs- und Ordnungseinheit auf¹⁷ – was schon bei der Gattung des (kleinen) Traktates, einer Schrift geistlichen, erbaulichen Inhaltes, mehr noch der Darstellung eines Lebens, das in der Selbsteinschätzung der Biographin »mit mehrern Tod-Sünden als Tagen« (20) verlief, sofort einleuchtet.¹⁸ So lassen sich die 28 Kapitel des Romans in vier Gruppen einteilen, denen (in jeweils sieben Kapiteln) bestimmte Laster zugeordnet sind, die wiederum die »unterschiedlichen Alter eines jeden Weibsbilds« (21, 20 f.) kennzeichnen; diese werden ihrerseits jeweils von einem der Körpersäfte (*humores*) bestimmt:¹⁹ Die »kützelhaften Anfechtungen« (*luxuria*) der Heranwachsenden sind ihren sanguinischen Wallungen zuzuschreiben; die cholerischen Ausbrüche der entwickelten Jugend begünstigen Zorn und Wut (*ira*); Neid

16 Beide Werke sind im selben Jahr erschienen, *Trutz Simplex / Courasche* im Herbst, der darauf referierende *Springinsfeld* Ende 1670.

17 Vgl. Feldges: »Courasche« (wie Anm. 8), S. 134–139, der das »Auftreten [der 7 und 28] im Werk des Dichters« mit weit mehr als den hier genannten Stellen zu belegen weiß, wobei manche zahlensymbolische Zuordnung, wie die des Erscheinungsjahrs der Courasche, »1670, am »Ende des 7. Jahrzehntes [!],« etwas gewollt erscheint (ebd., S. 137). Vgl. auch Siegfried Streller: *Grimmelshausens Simplicianische Schriften. Allegorie, Zahl und Wirklichkeitsdarstellung*. Berlin 1957 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 7).

18 Der Rekurs auf die Sieben Todsünden im Zusammenhang mit der rekurrenten Siebenzahl ist in der Grimmelshausen-Forschung nicht sonderlich ausgeprägt; immerhin verweist Dieter Breuer in seiner Anmerkung zu 20,16 auf den *Kleinen Catechismus* des Petrus Canisius, der »Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Hass oder Neid, Fraß und Völlerei, Zorn, Trägheit« als »Tod- oder Hauptsünden« aufführt (Breuer, wie Anm. 1, S. 773).

19 Dessen ist sich die Courasche durchaus bewusst, ja, sie vermag aus eigener Erfahrung bzw. mit ihrem »Exempel [zu bestätigen] / daß alte Hund schwerlich bändig zu machen, die Cholera hat sich mit den Jahren bey mir vermehrt / und ich kan die Gall nicht heraus nehmen / solche wie der Metzger einen Säu-Magen umbzukehren und auszubutzen; wie wolte ich dann dem Zorn widerstehen mögen?« (21, 21–26). Vgl. ausführlich zu 21,20–22,13 Feldges: »Courasche« (wie Anm. 8), S. 44–77.

und Missgunst (*invidia*) verbinden sich mit dem melancholischen Temperament der reifen Frau; Trägheit und Überdruß (*acedia*) beherrschen das phlegmatische Alter.²⁰ Da zudem Hoffart (*superbia*), Maßlosigkeit (*gula*) und Habsucht (*avaritia*) in jeder Lebensphase der Courasche auszumachen sind, kann ihr zweifelsfrei zugestanden werden, dass sie alle Todsünden begangen hat – und insofern diese für ihr Leben signifikant sind, darf es nicht verwundern (und schon gar nicht vergessen werden), dass dessen Beschreibung durch eine Todsünde, die Rachsucht, eine Variante oder Tochttersünde der *ira*, veranlasst ist.

Courasches sündhafte Natur ist überdies dem Titelpuffer zu entnehmen, das sie als »Zigeunervettel« auf einem Maulesel sitzend zeigt, der an einer Distel knabbert. Ein junger Zigeuner,²¹ der mit seiner linken Hand auf sie als die Hauptperson des Buches zeigt, geht ihr auf dem zum linken Bildrand hin abschüssigen Weg voraus. Courasches sozialer Abstieg, der zum Zeitpunkt der Niederschrift ihrer Lebensgeschichte seinen Tiefpunkt erreicht hat, wird durch etliche allegorische Requisiten ikonographisch unterstrichen. Beispielsweise verweisen Esel und Distel auf die für sie jetzt gültige Verhaltensmaxime der *avaritia*; dazu gesellt sich ihrer saturnischen Lebensphase gemäß eine Form der Trägheit und Gleichgültigkeit (*acedia*), insofern sie sich mit ihrem normlosen Status als »schwarze Zigeunerin« abgefunden hat, weshalb sie auch auf die aus ihrem Schminkkasten gefallen und auf dem Weg verstreuten Utensilien der zuvor gepflegten Eitelkeit (*superbia*) unschwer verzichten kann. In der epigrammatischen »Erklärung des Kupfers« betont die »den geneigten Leser anredende Courage«, dass sie »der Thorheit Kram«, den sie »hiebevorn geliebet und gebraucht«, gerne fahren lasse, da er zu ihrem jetzigen »Standt nichts taugt«. Eigentlich treibe sie, wie gehabt, nur noch

²⁰ Bei der »Art der unterschiedlichen Alter eines jeden Weibsbilds« (vgl. dazu ebd., S. 72 f.) wird offensichtlich die *acedia*, die Trägheit des Geistes und der Müßiggang, dem Phlegma und nicht wie üblich (d. h. bei den Männern) der Melancholie zugeordnet (vgl. hier Anm. 23).

²¹ Es ist nicht genau auszumachen, ob es sich bei dem jungen Mann um den Zigeunerleutnant handelt, der schnell von ihren »guten Qualitäten und trefflichen Hand zum stehlen« (sic!) überzeugt war und ihre finanziellen Rücklagen erkannte, so dass sie »gleich sein Weib« wurde (143), oder um einen jungen Soldaten, über dessen Kopf ein Hirschgeweih prangt, was auf den von ihr »gehörnten« Musketier Springinsfeld schließen ließe, dem das folgende Buch gewidmet ist, das ohne seine fatale Beziehung zur Courasche und die Bekanntschaft mit ihrem gemeinsamen Biographen Trommenheim nicht zustande gekommen wäre.

die Gier nach Geld an – und eben alles, was sie »dem *Simplici* zu Trutz« zu tun vermag (12).

Der *Courasche*-Roman erschöpft sich aber nicht in der biographischen Veranschaulichung eines Lasterkatalogs²², wie ihn Aegidius Albertinus im ersten Teil seines pikaresken Romans *Gusman von Alfarche* (1615) vorführt, der wie die exemplarische Heilsgeschichte eines bußfertigen Schelms anmutet.²³ Die *Picara Libuschka-Courasche* ist dagegen in jeder Hinsicht

22 Hillenbrand: *Courasche* als emanzipierte Frau (wie Anm. 11), S. 189, bietet »eine kleine Stellensammlung ihres Lasterkatalogs« an, »dem man auch gelehrte Namen geben könnte, wie *luxuria*, *superbia*, *avaritia* etc.« –, wodurch jedoch das negative Beispiel des von *Courasche* gezeigten Frauenbildes (*exemplum e contrario*; vgl. Joel Lefebvre: Didaktik und Spiel in Grimmelshausens »Courage«. In: *Simpliciana* 2 [1980], S. 32) verschleiert würde. Die lateinischen Begriffe weisen aber, katechetisch präzise, die von ihr selbst angeführten Laster als die sieben »Haupt- und Todsünden« bzw. deren diverse Subkategorien aus. Deshalb verwendet Hillenbrand sie auch selbst einige Seiten später zur Erläuterung von einigen »der sieben Hauptsünden« wie »dem »Geiz« oder der »Besitzgier« (*avaritia*)«, »der »Unkeuschheit« (*luxuria*)« oder »der »Trägheit« (*acedia*)« (S. 195), die in »des Aegidius Albertinus Schrift *Lucifers Königreich und Seelengejaidt* von 1616« dargestellt werden.

23 Wie Guillaume van Gemert: Funktionswandel des *Picaro*. Albertinus' deutscher *Gusman* von 1615. In: Italo Michele Battafarano und Pietro Taravacci (Hrsg.): *Il Picaro nella cultura Europea*. Trento 1989, S. 91–120, darlegt, steht der *Gusman* ganz »im Zeichen der *acedia*«, die mit der Melancholie einhergeht. »Je nachdem Gusmans Müßiggang und die aus diesem entstehenden Laster zunehmen, je stärker plagt ihn sein Gewissen, je mehr auch verfällt er der Melancholie« (ebd., S. 102). Seine Lebensgeschichte zeigt exemplarisch, wie »die melancholische Verfangenheit des Menschen [eigentlich des Mannes; s. Anm. 20] im Hier und Jetzt zu verhüten und dem sich aus ihr ergebenden letztendlichen ewigen Verderben vorzubeugen« sei, nämlich durch die Buße, das »Rettungsmittel für alle Müßiggänger, Melancholiker, Verzweifelter und andere Arten von Weltverhafteten, kurzum für alle sündigen Menschen« (ebd., S. 103). Auf das »Verhaftetsein des Melancholikers in der Zeitlichkeit, seine ausschließliche Gebundenheit ans Irdische« weist, unter Bezug auf die Scholastik und vor allem Thomas von Aquin sowie im Vorgriff auf den Melancholie-Begriff der Moderne, der dann allerdings weniger moraltheologisch, d. h. in Verbindung mit der »Siebenlasterlehre«, als psychologisch, ästhetisch und geschichtsphilosophisch verwendet wird, Günter Blumberger: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Moderne. Stuttgart 1985, S. 17–19 u. ö., hin.

ein Kind ihrer Zeit und nimmt es mit der brutalen Männerwelt des Dreißigjährigen Krieges, deren realitätsnahe Schilderung Grimmelshausen mit konkreten Daten, Orts- und Personenangaben beglaubigt,²⁴ auf, indem sie sich ganz auf sie einlässt und dabei in beständigem Wechsel Erfolge erzielt und Niederlagen erleidet. Glücksfälle und Fehlschläge widerfahren ihr auch in ihren sieben (!) Ehen, die hinreichend Raum zur erzählerischen Auseinandersetzung mit ebenso alltäglichen wie überlebenswichtigen Problemen bieten und Fragen des ehelichen Zusammenlebens aufwerfen, nicht nur sittliche nach Treue, Offenheit und Ehrlichkeit, sondern auch solche sozialer und juristischer Art, die z. B. Standesunterschiede zwischen den Ehepartnern betreffen oder die gemeinsame Vermögensverwaltung, Eheversprechen und Ehevertrag oder das Erbschaftsrecht, – auch wenn sie insgesamt satirisch, zumindest komisch und possenhaft abgehandelt und von Courasche ohne Rücksicht auf die rechtlichen und moralischen Gebote zu ihrem intendierten, aber keineswegs immer realisierten Gunsten entschieden werden. Nichts anderes wird von der Gattung der pervertierten Beichte und dem Charakter der Bekennenden erwartet, deren verkehrte Verhaltensnormen durch das Strukturprinzip der Siebenzahl als sündhaft markiert sind. Diese hat aber nicht nur für den privaten Bereich (wie den der Personenkonstellation mit sieben Ehemännern) Gültigkeit, sondern erstreckt sich in historisch-politischer Ausweitung auch auf die verkehrte Welt des Krieges, in der sich Courasches Leben abspielt: Bei der Belagerung von Bragoditz 1620 wird sie – als »ein fürwitzigs Ding von dreyzehn Jahren« (23) – in den Dreißigjährigen Krieg hineingezogen, in den sie dann 28 (!) Jahre involviert ist²⁵ und der als historisches Ereignisfeld ihrer Geschichte im Roman mit jeweils sieben Kapiteln in den Böhmischem und Dänischen Krieg (I–XIV) sowie den Welschen und Schwedischen Krieg (XV–XXVIII) unterteilt wird.²⁶

24 Das chronikalische Verfahren, zu Beginn eines jeden Kapitels dessen Inhalt zusammenzufassen, hat Bertolt Brecht für sein Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* übernommen, allerdings auf den Spruchbändern, die er den einzelnen Szenen voranstellt, die privaten Erlebnisse stärker mit den historischen Ereignissen verbunden.

25 Vgl. Feldges: »Courasche« (wie Anm. 6), S. 138.

26 Vgl. ebd., S. 136. Dass sie dabei mit Vorgängen und Begriffen des zeitgenössischen Militärwesens wie Anwerbung und Verabschiedung, Proviant- und Stockmeister, Belagerungen und Einquartierungen konfrontiert (und der Leser so darüber informiert) wird, zeigt den hohen Realitätsgehalt der »eigentlichen« Darstellung an.

Gemäß dem im 17. Jahrhundert nach wie vor überkonfessionell virulenten mehrfachen Schriftsinn²⁷ lässt sich Courasche aufgrund ihrer selbst geoffenbarten Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen und Handlungen allegorisch als Verkörperung der Welt lesen; auf die Warnung, sich auf diese unbesonnen und gewissenlos einzulassen, konzentriert sich der moralische Sinn (*sensus tropologicus*). Und auf die eschatologische Dimension (*sensus anagogicus*) hebt der Schreiber Trommenheim mit einem Bild aus der *Apokalypse* (Offb. 17) ab: In Erinnerung an ihre erste Begegnung bezeichnet er Courasche als »tolle Zigeunerin / welche von den andern eine gnädige Frau genannt: von mir aber vor ein Ebenbild der Dame von Babylon gehalten wurde / wann sie nur auf einem siebenköpfigen Trachen gegessen« (181, 3–6). Diese spirituellen Bedeutungseinheiten werden durch den für die *Simplicianischen Schriften* insgesamt strukturelevanten *sensus astrologicus* bestätigt und ergänzt: Von den sieben klassischen Planeten steht als vierter der chaldäischen Reihe *Venus* im Zentrum von Courasches Leben und seiner Beschreibung²⁸ – tatsächlich sind für sie die positiven wie negativen Spielarten der Liebe und Sexualität (vom »trefflich glückseligen« Ehestand bis zu Vergewaltigung, Geschlechtskrankheit und dauerhafter Unfruchtbarkeit, die ihre Karriere im Krieg überhaupt erst ermöglicht) prädominant und prägend.

Am Ende der vierten Siebenergruppe, also des XXVIII. Capitels, stellt die Courasche befriedigt fest, »dem Simplicissimo zu ewigen Spott genugsam geoffenbahrt zuhaben«, welchen Charakters »seine Beyschläferin im Sauerbrunnen gewesen / deren Er sich vor aller Welt so herrlich gerühmet« habe (150). Auf die euphorische Verkündigung der Erfüllung ihrer ständig beschworenen Schreibabsicht folgt jedoch als moralisierende »Zugab des Autors« Trommenheim die Aufforderung an die anständigen Männer jedweden Alters, »auch fürterhin diese Lupas« zu meiden; denn »bei Huren-Lieb [sei] nichts anders zu gewarten / als allerhand Unreinigkeit / Schand / Spott / Armuth und Elend« und vor allem ein schlechtes Gewissen (150). Damit ist das siebte Buch eigentlich an sein ENDE gekommen, das mit den üblichen Großbuchstaben dem Leser unübersehbar

²⁷ Vgl. Klaus Haberkamm: »Sensus astrologicus« auch in Grimmelshausens *Courasche*? Vorläufiges zu einer offenen Frage des simplicianischen Zyklus. In: Daphnis 5 (1976), S. 343–368, hier S. 356–368.

²⁸ Vgl. ebd., S. 360–368 sowie in pointierter Zusammenfassung Günther Weydt: Nachwort. In: Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche. Hrsg. von Klaus Haberkamm und Günther Weydt. Stuttgart 1977, S. 177–179.

signalisiert wird. Dennoch ist auch diesem noch eine Erklärung über die (inzwischen hinlänglich bekannte) »Warhafftige Ursach« des Buches nachgeschaltet,²⁹ die Courasche an der Sauerbrunnen-Episode exemplifizierte Ansicht (22, 28 f.), »daß Gaul als Gurr / Bub als Hur / und kein Theil um ein Haar besser sey / als das ander« (151) fast wörtlich wiederholt. Was Trommenheims »Zugab« veranlasst hat, erfährt der Leser erst im *Springinsfeld*, im Bericht über dessen Beziehung zur Courasche an besagter Wirtshaustafel. Die dort versammelte Dreiergruppe wird in der Überschrift des zweiten Kapitels des Romans astrologisch als »Coniunctio Saturni, Martis & Mercurii« klassifiziert: Während Trommenheim als Schreiber dem in Rede und Schrift versierten Götterboten *Merkur* verpflichtet ist, steht der jähzornige Soldat Springinsfeld hauptsächlich unter dem Einfluss des Kriegsgottes *Mars*. Simplicissimus, der dritte im Bunde und die Hauptperson der nach ihm benannten Schriften, wird hingegen im Alter von einem positiven *Saturn* regiert, der ihm Nachdenklichkeit, Weisheit und Beständigkeit beschert. Er entlarvt Courasche zwar als »betrogene Betrügerin« und führt im Nachhinein die Kernmotivation ihrer Lebensbeichte ad absurdum. Dennoch gibt er, während sich der um seinen Lohn betrogene Trommenheim heftig über sie beklagt und der verbitterte Springinsfeld, den sie des Öfteren »trefflich bey der Nasen herumb« gezogen (16), sie sogar zur Hölle wünscht, die Hoffnung auf ihre seelenrettende Umkehr nicht auf. Die divergierende Einstellung der drei gegenüber der »Ertzbetrügerin« hängt aber nicht nur von ihrem Temperament und ihrer persönlichen Entwicklung, sondern wesentlich auch von den Erfahrungen ab, die sie jeweils mit der Courasche auf ihrem sündigen Weg durch das Kriegsgeschehen gemacht haben, wodurch deren biographische Selbststilisierung³⁰ aus der jeweiligen Sicht der Männer, die in verschiedenen Abschnitten ihres Lebens mit verschiedenartiger Intensität³¹ an diesem teilhatten, eingeschränkt wird. Das heißt nicht, dass die mit dessen satirischer Darstellung vermittelte Lehre von der »verkehrten

29 Zwar wird nicht gesagt, wer den mit »Warhafftige Ursach und Kurtzgefasster Inhalt dieses Tractätleins« überschriebenen Nachspann verfasst hat, aber Titel, Thema und Wortlaut weisen Courasche als Autorin/Urheberin aus.

30 Courasche streicht gerade das, was nach christlichen Moralvorstellungen als tadelswert gilt, lobend heraus, rhetorice: Sie konkretisiert Topoi des Enkomions (der Lobrede) mit Argumenten der Invektive.

31 Allein ihre Abenteuer mit Springinsfeld im »ledigen Ehestand« beanspruchen acht Kapitel (XV–XXIII), vom knallharten Ehevertrag mit sieben Punkten bis zu seiner Abservierung und Versorgung mit dem Spiritus familiaris.

Welt« prinzipiell in Frage gestellt wäre; ihre diesseitigen Erscheinungsformen und jenseitigen Folgen scheinen sich aber im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts einer einheitlichen Einschätzung zu entziehen bzw. recht unterschiedlichen Akzentuierungen offen zu stehen, was ebenso den differnten Urteilen der drei Gesprächspartner in der Wirtsstube wie dem doppelten Epilog zur diktierten *Lebensbeschreibung* zu entnehmen ist. Dass dabei »die moralische Wertung des ›Autors‹« Trommenheim durch »die scheinbar deplaziert angefügte Inhaltsangabe (›Argumentum‹) aus der Perspektive der Courasche relativiert« wird,³² streitet Rainer Hillenbrand »befremdlicherweise« ab.³³ Deren sittliche Quintessenz von der Gleichheit von Bube und Hure will er »lediglich« auf Courasches »Ansicht über Simplicissimus« in Bezug auf die »Sauerbrunnen-Episode« gelten lassen, wobei er verkennt, dass deren Wiedergabe am rhetorisch wirksamen Ende des ersten Kapitels ihrer Lebensbeichte (22, 16–32) im Einklang mit der normativen Poetik so aufgebaut ist, dass aus dem individuellen Geschehen eine (über jede episodenhafte Eingrenzung hinausgehende) allgemeine Erkenntnis abgeleitet wird, die in Form einer Sentenz ihre stilistisch adäquate Fassung erhält. Statt Begriffe wie »Perspektivismus«, »Relativierung« und »Ironisierung« pauschal mit »kraß-verfehlten Aktualisierungen barocker Dichtung« in Verbindung zu bringen,³⁴ wäre es doch wohl ergiebiger (und philologisch durchaus legitim), nach perspektivischer Mehrstimmigkeit, relativierenden Darstellungseinheiten (wie Courasches selbstreflexiven Auslassungen) oder Strategien der ironischen Rede (die für diesen Roman schlechthin konstitutiv sind) im Text selbst zu fahnden und daran vielleicht die Frage zu knüpfen, ob derartige Relativierungen nicht der aktualisierenden Lektüre eines Themas »unserer modernen Welt« in das historische Werk reprojizierenden Kommentators geschuldet, sondern vielmehr textimmanente Brechungen sind, die schon den schwachen Vorschein der Moderne sichtbar werden lassen, in der verbindliche Moralvorstellungen und feste Ordnungsmuster bekanntlich brüchig werden.

Der Ansatz eines solchen als modernistisch beklagten »Werterelativismus« in den *Simplicianischen Schriften* zeigt sich u. a. an dem eigentlich doch so todsichereren Kanon der sieben Todsünden, denen sich die Courasche lebenslänglich verschrieben hat: Im II. Capitel des sechsten

³² Breuer (wie Anm. 1): Kommentar zu 151,7, S. 803.

³³ Hillenbrand: Courasche als emanzipierte Frau (wie Anm. 11), S. 191 f., der das Adverb allerdings auf die Meinungsäußerung des »Kommentators« bezieht.

³⁴ Ebd., S. 185.

Buchs, der *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi* (1669), berichtet der Ich-Erzähler, dass er beim Nachsinnen über die Frage, »ob der Geitz oder die Verschwendung das gröste oder ärgste Laster seye«, einschlieff und dann träumte, »wie sich *Lucifer* verhielte / als er frische Zeitung vom geschloßnen Teutschen Frieden kriegte«. ³⁵ Da dieser »bey nahe gantz *Europam* wiederumb in Ruhe gesetzt« und Gottes Lob »aller Orten gen Himmel« geschickt und jeder »hinforder GOtt zu dienen« versprach, tobte der Höllenfürst derart, dass er, »seiner selbst vergessen«, die höfischen Etikette missachtete, die anscheinend auch für »sein höllisches Reich« gelten, das mit dem Friedensschluss einen gewaltigen »Nachtheil und Schaden« hinnehmen musste. Wutschnaubend klagt er die ihn umgebenden Höllengeister an, dass sie »allesamt verschlaffen« und durch ihre »eigene Faulheit« zugelassen, dass der Krieg, der Sündenpfehl (*lerna malorum*), den sie doch dreißig Jahre lang »mit so großem Fleiß erhalten« und reichem Ertrag gepflegt hätten, »nunmehr auß den teutschen Gräntzen gereutet«. Der tosende Lärm seiner Donnerrede treibt »das gantzte höllisch Heer zusammen«, ³⁶ darunter

Lucifers erstes Kind / die Hoffart mit ihren Töchtern; der Geitz mit seinen Kindern; der Zorn sambt Neyd und Haß / Rachgier / Mißgunst / Verleumdung / und ihnen weiters verwandt war / so dann auch Wollust mit seinem Anhang / als Geilheit / Fraß Müssiggang und dergleichen [...].

Seinem versammelten Hofstaat aus Teufeln, Lastern und heidnischen Göttern wirft Luzifer »in genere und einer jeden Person insonderheit ihre Nachlässigkeit« vor, wodurch Europa als zentrales Tummelgebiet der Sünden und Boshaftheiten verloren gegangen sei;

er mustert auch gleich die Faulheit auß / als einen untüchtigen Banckert / der ihm die seinige verderbe / ja er verwisse ihr sein höllisches Reich auff ewig / mit Befehl daß sie gleichwohl ihren unterschlaiff auf dem Erdboden suchen solte;

Demnach hetzte er die übrige alles Ernstes zu grösserem fleiß / als sie bißhero bezeugt / sich bey den Menschen einzunistelen [...].

³⁵ Dieses und die folgenden Zitate in: Grimmelshausen: Werke I,1 (wie Anm. 4), S. 567–569.

³⁶ Dieses und die folgenden Zitate ebd., S. 570 f.

Was Luzifer von seinen Höllengeistern, »insonderheit« den personifizierten Lastern verlangt, ist ja nichts anderes als ein erhebliches Mehr an Anstrengung bei der Seelenjagd, das nur durch ein höheres Maß an Fleiß erreicht werden kann. Offensichtlich gelten im Kampf zwischen Himmel und Hölle um der Menschen Seelen die Regeln frühkapitalistischen Wettbewerbs, und unter den Bedingungen transzendenter Gewinnmaximierung muss die Faulheit, das altbewährte Laster, konsequenterweise die Hölle verlassen, da sie die anderen luziferischen Gefolgsleute »verderbe«, d. h. zur Untätigkeit verleite. Gewiss ist auch dieser höllische Aufruhr satirisch ausgerichtet und erfasst neben dem absolutistischen Herrscher, der ihm abverlangten Affektkontrolle und den höfischen Etiketten auch die herrschenden Gesetze bürgerlicher Ökonomie. Dass aber die Todsünden unter den Menschen erst mit Hilfe einer (genuin) bürgerlichen Tugend heilsvernichtend wirksam werden, das indiziert – aller rhetorischen Ironie zum Trotz – mit der Aufhebung der orthodoxen Trennung von Lastern (*vitia*) und Tugenden (*virtutes*) eine Aufweichung des mit ihrem Ausleben verbundenen gnadenlosen Verdammungsurteils. Auf den möglichen Einwand, dass eine solche Relativierung nicht haltbar sei, weil außer dem satirischen Duktus »verkehrter« Darstellung das geschilderte Höllengeschehen bloß ein Traum sei, der höchstens Gewünschtes oder Befürchtetes zu Tage fördere, was sich einem rationalen Zugriff entziehe, sei mit des *Simplicissimi* Bemerkung über dessen Wirklichkeitsgehalt erwidert: »womit einer wachent handiert / damit pflegt einer gemeiniglich auch traument vexiert zu werden«.

Derartige immanente Reflexionen über einen Gegenstand des Textes oder seine Darstellung sind auch und gerade für die *Lebensbeschreibung* der Courasche signifikant; sie reichen von ihrer permanent bekundeten Schreibabsicht und intertextuellen Bezügen auf Personen und Ereignisse der *Simpliciade* über ikonographische Verweise des Titelpupfers bis hin zum selbstreferenziellen Spiel mit den fiktiven Autoren und anagrammatischen Verfassern. Von daher ist es wohl berechtigt, den verschiedenen Bedeutungsschichten im siebten Buch der *Simplicianischen Schriften* auch den Diskurs narrativer Selbstreflexion hinzuzufügen, gleichsam einen »*sensus poetologicus*« – und dieser wäre dann, wenn sich zu dem vierfachen Schriftsinn patristisch-mittelalterlicher Exegese – bei einer Differenzierung zwischen dem auf das alltägliche Leben der einzelnen Personen bezogenen »*sensus litteralis*« und dem die geschichtlichen Ereignisse und öffentlichen Belange exponierenden »*sensus historicus/politicus*« – noch der astrologische gesellt, im Übrigen der siebte.

BJÖRN MOLL

DAS INSTRUMENT DER SÜNDE

Jean Pauls Texte zur »Dumheit«

I. STULTITIA

Das kanonische Septenar der Sieben Todsünden *superbia, invidia, ira, avaritia, acedia, gula, luxuria* kennt die Dummheit nicht. In ihrer Rolle als *stultitia* stellt sie in der klassischen Theologie den Gegenbegriff zur *sapientia*, der zu erlangenden Weisheit, dar. Sie, die *stultitia* bzw. *tumpheit*, wurde verstanden als eine grundlegende Disposition des der Sünde verfallenen Menschen, die nicht bloß ein Nicht-Wissen-Können bezeichnete, sondern ein »Nichtwissenwollen, eine Verstockung des Herzens, die sich steigern k[onnte] bis zur Verachtung der Heilsbotschaft, ja bis zur offenen Empörung gegen Gott«.¹ Ein solches Verhalten zieht notwendigerweise Sünden oder Laster² nach sich, also jene Taten oder Gedanken, die eine »freiwillige, absichtsvolle und schwerwiegende Übertretung göttlicher Gebote« umfassen.³ *Tumpheit* war damit immer im Rahmen einer Beziehung zu Gott zu verstehen, sodass auch der Gegenbegriff, die *sapientia* oder *weisheit*, als »ein Geschenk Gottes« erschien.⁴ Sich dieses Geschenks als würdig zu erweisen, bewies man durch die konsequente Durchführung

1 Barbara Könnker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*: Brant, Murner, Erasmus. Wiesbaden 1966, S. 17.

2 Vgl. zur verwickelten Begriffsgeschichte Marie Gothein: *Die Todsünden*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 10 (1907), S. 416–484 und auch die Einleitung dieses Bandes.

3 Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus. Religionen. Glauben, Riten, Heilige*. Mannheim und Leipzig 2004, S. 644 f.

4 Könnker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee* (wie Anm. 1), S. 16.

jener »Technologien des Selbst«, die Euagrios Pontikos beschreibt⁵ und die Michel Foucault analysiert hat.⁶

Im Spätmittelalter findet eine Auffassungswende statt. Nun zeichnet sich die Möglichkeit ab, die »*tumpheit* durch rechte Erziehung und praktische Unterweisung zu überwinden«.⁷ Der Begriff wurde einer stärkeren Rationalisierung unterzogen und stellte folglich keinen absoluten Wert mehr dar, der sich durch einen intrinsischen Zusammenhang mit der Sünde auszeichnete. Aufgrund dieses ›Verweltlichungsschubs‹, der mit einer Diffundierung religiöser Bezugssysteme einherging, entwickelte eine – so lassen sich Barbara Könnegers Ausführungen zum Narren verstehen – noch immer sakralitätsaffine Gesellschaft Bewältigungsstrategien, um die Verweltlichung und die Sünde in Verbindung setzen zu können.

Zur gleichen Zeit, als der Begriff *tump* sich wandelte, kamen die Begriffe *narre* und *tôre* auf. Hatte der Narr zuvor die Rolle des »Antitypus des Herrschers« inne, der unsanktioniert Wahrheiten aussprechen durfte, so wurde dieser nun zum Sinnbild des »Sündige[n], Sexuell-triebhafter[n], Rohe[n], Tierische[n]«.⁸ Denn zunächst bezeichneten Narr/Tor nur eine Person, die sich »wie ein ›Verrückter‹ ben[ahm], d. h. gegen Sitte und Formgefühl der hochkultivierten und streng normgebundenen höfischen Gesellschaft verst[ieß] und dafür ob seiner Wunderlichkeiten entweder Spott und Gelächter erntet[e] oder gar als störendes Element aus der Gesellschaft verbannt w[urde]«.⁹

Das Spätmittelalter – und darin speziell Sebastian Brant, wie Könneger herausstellt – führt nun diese beiden Traditionslinien des *tumben*, von einer »fehlgeleiteten innerlichen Einstellung« zum Sündigen Motivierten, und des *narre/tôre* im Sinne einer »natürlichen Sonderbeschaffenheit gegen die Sitten, Gewohnheiten und Normen der Gesellschaft [Stehenden]«

5 Vgl. Euagrios Pontikos: Über die acht Gedanken. Eingeleitet und übers. von Gabriel Bunge. Würzburg 1992.

6 Vgl. Michel Foucault: Sexualität und Einsamkeit (Vortrag). In: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a. M. 2005, S. 207–219; ders.: Der Kampf um die Keuchheit. In: ebd., S. 353–368; ders.: Technologien des Selbst. In: ebd., S. 966–999.

7 Könneger: Wesen und Wandlung der Narrenidee (wie Anm. 1), S. 19.

8 Christoph Auffarth, Jutta Bernard und Hubert Mohr (Hrsg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Bd. 2: Haar – Osho-Bewegung. Unter Mitarbeit von Agnes Imhof und Silvia Kurre. Stuttgart und Weimar 1999, S. 530.

9 Könneger: Wesen und Wandlung der Narrenidee (wie Anm. 1), S. 24.

zusammen.¹⁰ Die Kombination zwischen »dem verstandesmäßig Inferioren und dem Bösen wider besseres Wissen« findet statt.¹¹

Diese Proliferation des Narrengedanken lässt sich beispielsweise auch anhand des so genannten Ulmer *Achtnarren-Bilderbogens* zeigen, auf welchem acht Narren Spruchbänder tragen, die närrisches mit sündhaftem Verhalten in Beziehung setzt: Ein »nar« ist dort etwa jemand, »der lebt in hochvart und in ubermuot« oder einer, »der mit liegen vil / die frommen lüt betriegen wil«, also jemand, dessen Handlungen Zeichen von *superbia* (Hochfahrt) und *avaritia* (Habgier) sind.¹²

Gerade am Beispiel des *Achtnarren-Bilderbogens* lässt sich auch ein veränderter Umgang mit der Todsünden-Thematik erkennen: Führt im ersten Bild ein Narr in den Bogen ein, folgen sieben weitere Narren, die Spruchbänder mit beispielhaftem närrischen Verhalten präsentieren.¹³ Die sich geradewegs aufdrängende Vorstellung, jedem Narren eine Todsünde zuzuweisen, bedient der Bilderbogen gerade nicht.¹⁴ Die Verknüpfung von Siebenzahl und Sünde/Laster scheint also noch immer präsent zu sein, doch der Sündenkatalog wurde nicht aufgerufen. Dies lässt sich damit erklären, dass die Figur des Narren als Bewältigungsstrategie zugleich den

¹⁰ Ebd., S. 25.

¹¹ Ebd., S. 27.

¹² Hellmut Rosenfeld: Der Narrenbilderbogen und Sebastian Brant. In: Gutenberg-Jahrbuch 1970, S. 298–307, hier S. 301; die Abbildung des Bogens auf S. 302.

¹³ Die Spruchbänder ließen sich auch als Sprechblasen-Vorläufer verstehen. In dieser Perspektive würden die Narren nicht mehr von außen charakterisiert, sondern beschrieben sich selbst. Die kompletten Spruchbänder lesen sich wie folgt: »1. Hie stan ich selb achtend geschriben; unser noch vil in der waelte sind beliben. 2. Der ist ain narr, der das ewig leben git umb das zergencklich zit. 3. Der ist ain narr, der schwert vil, umb daz man im nit glouben will. 4. Der ist ain narr, der ainen kouf bestat und nit waist, daz er in ze bezalen hat. 5. Der ist ain narr, der lebt in hochvart und in ubermuot; des end wirt nit guot. 6. Der ist ain narr, der sich nimpt an, daz der doch nit volbringen kann. 7. Der ist ain narr, der aetlich uff der gassen gat und waist, daz er nuncz da haimet hat. 8. Der ist ain narr, der mit liegen vil die frommen lüt betriegen will« (ebd., S. 301).

¹⁴ Vgl. zur Verknüpfung von Narren und Todsünden Werner Mezger: Narren, Schellen und Marotten. Grundzüge einer Ideengeschichte des Narrentums. In: Dietz-Rüdiger Moser und Werner Mezger (Hrsg.): Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee, S. 1–36, hier S. 11 f., der auch den *Achtnarren-Bilderbogen* anführt.

Säkularisierungsschub in sich trägt. Die Suche nach einer innerweltlichen Sündenquelle führte zu einer »Verflachung des Sündenbegriffs«.¹⁵ Der Narr begeht qua definitionem »aus Unwissenheit« Laster und wird damit zu einem Bild für den Menschen an sich. Die Todsünde ist die »äußerste Stufe«¹⁶ der Narrheit und kann folglich jeden Menschen befallen, wenn er sich zu stark der lasterhaften Entfremdung von Gott hingibt. Damit wird aber die »Möglichkeit der rettenden Gnade« zur Vergebung der Sünden durchstrichen.¹⁷ Das Mittel zur Befreiung aus der Sündenverstricktheit ist nunmehr die »Selbsterkenntnis«.¹⁸

[D]urch die Verlagerung des Schwergewichts vom Sünder auf den Narren wurde das Gelingen und Versagen, das Scheitern und Vollbringen sowohl in zeitlicher wie in ewiger Hinsicht weitgehend vom Menschen selbst, seinem Wollen und Erkennen, seinen Kräften und Fähigkeiten abhängig gemacht, und es wurde ihm damit eine Mittelpunktstellung zuerkannt, wie er sie in christlicher Sicht niemals besessen hat noch je besitzt.¹⁹

Die humanistische Literatur, die sich mit dem Narren auseinandersetzte, ließ diesen zwar als Symbol einer »verrückten«, geradewegs apokalyptischen Welt auftreten, rückte aber auch den Menschen und seine Verbesserungsmöglichkeit in den Mittelpunkt. Was Sebastian Brants *Narrenschiff* in der Nacherzählung Könnekers verfehlt, ist, die positiven, lebensbejahenden Aspekte des Narrentums hervorzuheben. Der Weltverfallenheit des Narren kann Brant nur Defizitäres abgewinnen, weshalb sein *Narrenschiff* auch einen didaktisierenden Kurs einschlägt. Es bleibt Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit* vorbehalten, das Narrentum mit augenzwinkernder Kritik zu beschreiben und damit der Auseinandersetzung eine ironische und differenziertere Position hinzuzufügen.²⁰

15 Könneker: Wesen und Wandlung der Narrenidee (wie Anm. 1), S. 39.

16 Ebd., S. 85.

17 Ebd., S. 111.

18 Ebd., S. 86.

19 Ebd., S. 330.

20 Vgl. ebd., S. 262: »Was dort als Sündenblindheit galt, kann hier als Einfall, was dort Triebgebundenheit war, hier als gesteigerte Lebensbejahung erscheinen«. Vgl. auch ebd., S. 261, wo es heißt, »[Erasmus verfolge das] Doppelziel [...] eine[r] neue[n] philosophisch fundierte[n] Durchdringung des Verhältnisses von Weisheit und Narrheit mit dem Zweck, die starren Fronten zu durchbrechen und zwischen den Gegensätzen Versöhnung zu stiften«.

Das hier skizzierte Verhältnis von Dummheit, Narrentum und Todsünden lässt sich in die Sattelzeit hinein verlängern. In Jean Pauls so genannten »Jugendwerken« finden sich unterschiedliche, allerdings erst postum veröffentlichte, Schriften, die das Thema der ›Dummheit‹ aufgreifen – *Über Narren und Weise – Altags Zeug!*, *Über Narren und Weise, Dummköpfe und Genie's*, *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen*, *Von der Dummheit* und *Das Lob der Dummheit* reinszenieren in gewissem Sinne diese Entwicklung hin von didaktisierenden zu ironisierenden Texten. Zwar ist die Sündenthematik bei ihnen verblasst und auch der Narr gilt nicht mehr als Bild einer *conditio humana*, doch werden die Sünden noch immer zur Charakterisierung einer gewissen Gruppe von Menschen – den Dummen – instrumentalisiert. Die Todsünden erscheinen damit vor allem als eine rhetorische Strategie, was ermöglicht, den Blick auf die textuellen Verfahren der Schriften richten.

Interessant ist dabei, dass die Dummheit nun zwar ein intellektuelles Vermögen bezeichnet und damit eine Semantik bedient, die sie in der spätmittelalterlichen Literatur noch nicht innehatte, vor dem aufklärerischen Hintergrund aber eine ähnlich apokalyptische Qualität gewinnt wie bei Brant. Aufgrund dieser besonderen Hervorhebung der Dummheit sollen die Schriften in den Kontext neuerer Forschung zum Thema Dummheit/Ignoranz gestellt und auf die Leerstellen ihrer Reflexion hin untersucht werden.

Im Folgenden werden Jean Pauls Texte vorgestellt, die in ihnen präsentieren Rollen des Dummen und des Narren in der Gesellschaft beleuchtet und schließlich das ambige Verhältnis zur Thematik der Sünden dargestellt. Aufgrund der – wie sich herausstellen wird – grundsätzlichen paradoxalen Verfasstheit der Dummheit und der dialogischen Textanordnung stellen Sünden bei Jean Paul einen Stabilisator und literarischen Topos dar, um eindeutige gesellschaftliche Markierungen vornehmen zu können.

II. JUGENDWERKE: PARADOXE DER DUMMHIT

Jean Pauls frühe Schriften zeichnen sich durch eine geradezu obsessive Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Dummheit aus: »Man könnte sagen, daß Jean Pauls erste Satiren sich aus der Analyse des Dummkopfs und der Dummheit entwickel[n]«. ²¹

²¹ Wulf Köpke: *Erfolglosigkeit. Zum Frühwerk Jean Pauls*. München 1977, S. 89.

*Über Narren und Weise – Altags Zeug!*²² aus dem Dezember 1780 hält die Grenzen wie die Übergänge zwischen Narren und Weisen fest: Im Gegensatz zu den Weisen sind sich die Narren ihrer Verstandesgrenzen nicht bewusst. Der Narr ist ein »Dumkopf« (75), der Weise ein Genie. Relativierend wird jedoch hervorgehoben, dass es sich dabei um Zuschreibungen handelt, die sowohl situativen wie zeitlichen Bedingungen unterliegen.²³

*Über Narren und Weise, Dumköpf' und Genie's*²⁴ aus dem Mai 1781 korrigiert die Behauptungen des früheren Textes, indem er zwischen Personengruppen stärker differenziert, infolge der so erreichten Kategorisierung aber den eigenen Standpunkt ausblendet. Er beginnt programmatisch mit: »Narren und Dumköpfe – diese Benennungen bezeichnen nicht ein und eben dieselbe Sache; obgleich man sie oft mit einander verwechselt« (91). Das zuvor binäre Schema wird in ein doppelt binäres transformiert: »Der Weise ist dem Narren, dem Dumkopf das Genie entgegengesetzt« (93). Zwischen diesen Gegensatzpaaren entstehen Verbindungen zwischen dem Weisen und dem Dummen sowie dem Narren und dem Genie. Den eigentlichen Ankerpunkt der Theorie stellt jedoch der »Dumkopf« dar, weil diesem eine natürliche Qualität eigen ist: Er ist »geboren« (92), ungebildet (oder schlecht gebildet), kann sich nicht weiterentwickeln und deshalb auch nicht verbessert werden. Dem Narren fehlt es hingegen an Lebensklugheit, er bewegt sich in einer Phantasiewelt und wird deshalb von der Realität traumatisiert. Ein ähnliches Innovationspotential zeichnet auch die Genies aus, die für ihre Werke allerdings bewundert (und nur manchmal zu Narren degradiert) werden. Der Weise zeichnet sich – wie bereits im früheren Text – durch seine, im

22 Jean Paul: *Über Narren und Weise – Altags Zeug!* In: ders.: *Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften*, Bd. 1. Hrsg. von Norbert Miller unter Mitwirkung von Wilhelm Schmidt-Biggemann. München 1974, S. 75–76. Im Folgenden zitiere ich jeweils – auch zwischen den einzelnen Texten springend – die Seitenzahl der Ausgabe im Fließtext.

23 Vgl. S. 75: »Wenn ein Dumkopf und ein Weiser zusammenkommen, sehen beid' einander für Narren an«; S. 76: »Beide schreiten weiter – der eine in der Narheit, der andre in der Weisheit. Bleiben sie stille stehen; so verwandelt sich einer in den andern«; S. 76: »Man ist nicht immerfort ein Narr; man ist aber auch nicht immer ein Weiser. Narheit und Weisheit haben ihre periodische Rückkehr wie's Fieber«.

24 Jean Paul: *Über Narren und Weise, Dumköpf' und Genie's*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften*, Bd. 1 (wie Anm. 22), S. 91–95.

Gegensatz zum Dummen vorhandene, Selbsteinsicht aus. Dem Dummen mangelt es mithin auch an »Einbildungskraft« (93) und Bildung; er wird rhetorisch aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen, ist eine »Polype«, ein »Esel«, eine »Schnecke« (92). Die Gegensatzpaare Weiser/Narr und Dummer/Genie lassen sich so erklären, dass die Weisen sich den weltlichen Grenzen anpassen und dafür geachtet, die Narren für ihre Phantasie missachtet, die Genies für ihre Phantasie belohnt und die Dummen für ihre Begrenztheit verachtet werden. Die Erzählerfigur des Textes unterstreicht den Wahrheitsanspruch des Textes, indem sie sich und ihre Leser selbst als »[w]ir kalte Weisen« (94) bezeichnet und damit eine bereits vorhandene Selbstreflexion implizit behauptet.

Die beiden hier erwähnten Texte lassen sich wiederum verstehen als Vorarbeiten zu den *Rhapsodien*,²⁵ welche den *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen*²⁶ ebenso enthalten wie *Von der Dummheit*.²⁷ *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen* charakterisiert beide Typen ausführlicher: Die Dummen sind geboren, beschränkt in ihrer Auffassungsgabe, mittelmäßig, Simulanten und Opportunisten und deshalb unauffällig, konservativ, zum Lernen und der Selbsterkenntnis unfähig, unheilbar, exkludierend gegenüber allen, die nicht wie sie selbst sind; die Narren sind gesellschaftlich gemacht, Schwärmer, radikal und einseitig, auffällig, unbeholfen, ungewöhnlich, lernunwillig, solipsistisch und ebenfalls nicht in der Lage, sich selbst zu erkennen. Die Scharfsinnigen müssen die Dummen entlarven und die Narren von ihrer invertierten Weltsicht befreien.

In diesem Text werden auch bereits unterschiedliche Berufsgruppen benannt, die sich mit der Dummheit identifizieren lassen: Priester, Richter, Ärzte, »Schulphilosoph[en]«, Lyriker. Dumm sind sie, weil sie nur

25 Die Entstehungsgeschichte der *Rhapsodien* geht vom Oktober 1781 bis Frühjahr 1782. Sie überschneidet sich also teilweise mit der Arbeit am *Lob der Dummheit*, die von November 1781 bis März 1782 dauerte, was darauf zurückzuführen ist, dass Jean Paul zunächst eine gemeinsame Veröffentlichung beider Texte vor Augen schwebte. Vgl. Jean Paul: Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften. Bd. 4: Kommentar zum ersten bis dritten Band. Hrsg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann. München und Wien 1985, S. 131 f.

26 Jean Paul: *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen*. In: ders.: Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften, Bd. 1 (wie Anm. 22), S. 260–266.

27 Jean Paul: *Von der Dummheit*. In: ders.: Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften, Bd. 1 (wie Anm. 22), S. 266–275.

Bekanntes re- und »Unsin« produzieren (264). Sie grenzen die Narren wiederum aufgrund deren gesellschaftlicher Unangepasstheit aus.

Der Text *Von der Dummheit* beschreibt die Dummheit als gesellschaftliches Problem; die Dummen sind vor allem Kopisten, die zu keinem neuen Gedanken und damit auch zu keiner Revolution fähig sind. Sie bewegen sich ausschließlich auf der Oberfläche der Dinge. Sie können zwar ein »Archiv der Dummheit« (267) errichten und aus diesem zitieren, ohne jedoch den Sinn nachzuvollziehen oder kreative Verbindungen herzustellen. Der Dumme erkennt in allem das Alte und unterdrückt damit jeden Fortschritt.²⁸ Zugleich zeichnen sich die Dummen durch ein »Schwarmverhalten« aus. Sie ziehen sich gegenseitig an, weil sie sich in der Gegenwart von Gleichartigen aufspielen können. So können sie zugleich ihre destruktive Kraft bündeln und nach Außen richten; sie stürzen die Großen, indem sie »wie Holzwürmer« die Grundlagen ihrer Herrschaft unterhöheln.²⁹ Avital Ronell stellt heraus: »[S]ie haben die Macht, während die Feinen und Klugen und Denkenden bettelarm sind.«³⁰

Auch wenn in Jean Pauls Texten oft ähnliche Zusammenhänge geschildert werden, handelt es sich nicht um bloße Repetitionen und auch nicht um Permutationen, bei denen die gleichen Ansichten anders angeordnet werden. Während die beiden frühesten Texte eine gesteigerte Differenzierung geistiger Vermögen und gesellschaftlicher Stellungen

28 Vgl. auch Avital Ronell: *Dummheit*. Berlin 2005, S. 23: »Interessanterweise wird die Dummheit in Jean Pauls Arbeit ihrem reaktionären Unterton entsprechend definiert. Sie ist von Anfang an ein politisches Problem gewesen, das vom Vater herkommt. Das dumme Subjekt weist, unfähig zur Erneuerung oder Überwindung, wenig ödipale Energie auf: Er hat sich an die Ideen gehalten, an die Relikte und Dogmen, die ihm in seiner Jugend von seinem Vater übermittelt worden sind«.

29 Vgl. S. 270: »Sie [die Dummen; B.M.] haben zwar nicht die Stärke des Elefanten, um seinen [des großen Mannes; B.M.] Tron zu erschüttern; aber sie durchnagen im Geheim seine Feste wie Holzwürmer und zerlöchern die Stütze desselben, bis sie niederstürzt«.

30 Ronell: *Dummheit* (wie Anm. 28), S. 25. Dummheit ist in Jean Pauls Text insofern keine »Blödigkeit«, wie sie in Texten des 18. Jahrhunderts als Beschreibung von Individuen fungiert, da diese mit einem an die Melancholie angrenzenden Versunkensein in sich selbst und einer geistigen Trübheit einhergeht. Die Gefährlichkeit der Dummen besteht hingegen gerade darin, dass sie sich nicht verstecken oder in sich selbst versinken, sondern tätig werden und damit einer vernünftigen Einrichtung der Welt entgegensteuern. Vgl. Georg Stanitzek: *Blödigkeit*. Tübingen 1989, S. 13–50.

aufweisen, fokussieren die späteren das Problem der Dummheit, behandeln also einen Sonderaspekt. *Von der Dumheit* besitzt dabei schon pamphletartigen Charakter. Dies lässt sich besonders an der Belegung der Dummen mit Bildern des Abjekten und Animalischen erkennen.³¹ Ziel soll es sein, »gewissen Menschen ihr Gesicht [zu zeigen]« (267, Fn. 1) und sie womöglich zu verbessern: »Den Spiegel hat die Katoptrik noch nicht erfunden, darin der Dumme sich sehen könnte«. – Man irt sich – der Spiegel ist längst da – gebt dem Dummen nur erst Augen zum hineinsehen, d. h. macht ihn klug!!« (275)

Den Mitteln der Belehrung wird allerdings keine Beachtung geschenkt. Es geht in *Von der Dumheit* vielmehr darum, auf die von den Dummen ausgehende Gefahr schärfstens hinzuweisen.³² Ihre gleichsam instinktive Fähigkeit zur Selbstorganisation und beharrliche Weigerung von/zur Veränderung verlangt, wenn auch keine Vernichtung, so doch eine Abschaffung. Ihre Inklusion lässt sich nur unter der Bedingung verwirklichen, dass sie sich wesenhaft geändert haben werden. Didaktisierend ist dieser Text, indem er benennt, bewertet und zur Selbsterkenntnis aufruft. Doch richtet er sich gerade nicht an diejenigen, von denen er spricht. Selbsterkenntnis kann hier nur angeleitet sein. Ihre Unfähigkeit zur Reflexion³³ verlangt, den Dummen die Reflexion aufzuzwingen, ihnen wörtlich den »Spiegel« vorzuhalten. Doch schließt Jean Pauls Formulierung noch immer aus, dass es den Dummen dann möglich wäre, einen kritischen Eigenbezug zu etablieren. Dazu müssen sie zunächst »klug« gemacht, dazu müssen ihnen die Augen ausgetauscht werden. Nach den Bildfeldern des Tierischen, des Abjekten und des Parasitären (man denke an die »Polype«) wird nun das Bild vom Automaten bedient,

31 Vgl. etwa S. 268: »Der Staub der Folianten ist seine Nahrung, er gräbt sich da ein, wie der Käfer in den Kot, und oft könnte man sagen, daß er vom Rost lebe«; S. 270: »[D]eswegen gewönt er [...] seinen Mund [...] überal mit dem Unrat der Verkleinerung das Verdienst zu bespeien, und endlich sein Herz, das Böse mit dem Vergnügen eines Teufels zu lieben«; S. 270: »Zwerge der geistigen Welt«; S. 270: »Mückenstiche der kleinen Geister«; S. 273: »Hier kriechen die Dummen auf dem Kolos des Verdienstes wie Insekten herum«.

32 Jean Paul zieht dabei – wie Avital Ronell ebenfalls herausstellt – in einen »Krieg« (Ronell: *Dummheit*, wie Anm. 28, S. 22).

33 Vgl. auch S. 272: »Er [der Dumme; B. M.] fliet den Weisen, wie der Affe den Spiegel, der ihm seine Misgestalt zeigt«. Avital Ronell schreibt deshalb auch: »Unaufhaltsam flüchten sie [die Dummen; B. M.] vor der Reflexion« (Ronell: *Dummheit*, wie Anm. 28, S. 25 f.).

das es zumindest fragwürdig erscheinen lässt, ob eine Eingliederung in die Gesellschaft überhaupt unter der Beibehaltung der Menschlichkeit möglich wäre. Die Jean Paul'sche Disziplinierungsphantasie setzt sich zusammen aus der Zurichtung des Körpers, der Justierung des Denkens, sowie Identifizierung, Klassifizierung und Kontrolle einer besonderen Menschengruppe (es geht gerade nicht um die *conditio humana*).

Die vom Text skizzierte Kampfzone findet sich auch auf dem Feld der Schrift. Denn Jean Pauls Pamphlete richten sich gerade gegen diejenigen Gesellschaftsvertreter, die auf besondere Weise über Schrift gebieten, die vor allem Schrift permanent reproduzieren: juristische, medizinische, religiöse, philosophische und literarische Lehrsätze. Es ist der Kampf gegen jenes beharrliche und sich selbst fortschreibende »Archiv der Dummheit«, das als Mittel der Machterhaltung identifiziert wird, und gegen eine Lektürehaltung, die »mehr Interesse am Denken der anderen zeigt, als darin, sein eigenes Denken in Gang zu setzen«.³⁴

In der Betonung ihrer kommunikativen Funktion stellen die Texte allerdings ihren blinden Fleck deutlich aus, nämlich die fehlende Selbst-reflexion auf ihre eigene Dummheit. Die Forschung zum Thema hat die Idee einer eindeutigen Positionierung der Dummheit in einem Bereich des ›Anderen‹ ad acta gelegt. Hier sind erneut besonders Avital Ronells Überlegungen hervorzuheben. Wie ihr Buch *Dummheit* herausstellt, handelt es sich bei diesem Phänomen nicht um die Abwesenheit von Wissen, sondern um eine fehlende Beziehung dazu.³⁵ Es wäre dumm, andere Personen vorschnell als ›dumm‹ zu bezeichnen, weil man sich damit der Einsicht versperrte, dass Wissen auch externen Faktoren wie sozialer Herkunft unterliegt oder selbst nur relativ ist. Jedes Sprechen über Dummheit ist davon bedroht, die eigene Dummheit auszustellen. Dieser ist einerseits ein Hang zur Grenzenlosigkeit eingeschrieben und andererseits ein Hang zur Vereindeutigung, dazu, vorschnelle Urteile zu fällen. Sie macht es einem fast unmöglich, eine externe Beobachterrolle einzunehmen, holt einen immer wieder ein. Das Problem eines Sprechens über die Dummheit liegt geradewegs in der Struktur der Rationalität selbst begründet: Ein Urteil benötigt ein gewisses Maß an Ignoranz,³⁶ um überhaupt gefällt werden zu können: »Aber wäre es nicht möglich,

³⁴ Ronell: *Dummheit* (wie Anm. 28), S. 24.

³⁵ Vgl. ebd., S. 11.

³⁶ Vgl. zur Ignoranz Achim Geisenhanslüke und Hans Rott (Hrsg.): *Ignoranz. Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformationen*. Bielefeld 2008.

daß jegliches Urteil voreilig ist, der Gerechtigkeit, der es Folge leistet, immer voraus?»³⁷ Auch wenn sich dieser Einwand mit dem Hinweis darauf entkräften ließe, dass Ignoranz im Falle logischer Angebrachtheit zu tolerieren sei, lässt sich der damit einhergehende Befund nicht einfach auslöschen. Dummheit stellt nicht die andere Seite des Denkens dar, sondern gehört notwendigerweise zum Vollzug des Denkens dazu, ob nun als anfängliches Unverständnis, das zur Überlegung motiviert oder als Urteilsfällung. Indem es an den beiden Rändern des Wissensprozesses steht, fundiert es diesen aber, nicht zuletzt auch gerade dann, wenn man Denken als sukzessiven Prozess von Unverständnis und Entscheidungsfindung versteht. Es gibt somit eine Widerständigkeit des Verstehens oder eine »Gegenwendigkeit«³⁸ der Dummheit, die sich in jeden Verständnisprozess einschleicht und ihn bedingt.³⁹

Dummheit bezeichnet also nicht die prinzipielle Unmöglichkeit, nicht verstehen zu können und ist ein exklusiver Fehler, der speziellen Personen eignet, wie Jean Paul behauptet, sondern sie ist zugleich die Unmöglichkeit wie die Möglichkeit des Verstehens. Dummheit und Klugheit sind sich »zu nah und zu fern zugleich«, wie Achim Geisenhanslücke herausstellt, zwischen ihnen besteht ein »innere[r] Zusammenhang«.⁴⁰ Dies führt in eine permanente Kippbewegung: Da man Dummheit nicht begreifen kann, muss man über etwas sprechen, das man nicht versteht und entweder die Rolle des Dummen einnehmen oder man muss sich ein Wissen anmaßen, also ignorant sein, was wiederum ein Zeichen von

37 Ronell: Dummheit (wie Anm. 28), S. 105.

38 Der Begriff entstammt Heideggers *Sein und Zeit*. Ich verwende ihn deshalb hier, weil ich in dem Verhältnis der Dummheit zur Rationalität eine strukturanaloge Konzeption sehe zu Markus Rautzenbergs Überlegungen zur Rolle der Störung für das Medium. Die Störung ist für ihn nicht das Andere des medialen Vollzugs, sondern die Grundlage aller Vollzüge. »Gegenwendigkeit« bedeutet im Kontext dieses Artikels also nicht, dass sich die Dummheit gegen den Vollzug wendet, sondern, dass der Begriff der Dummheit sich gegen sich selbst wendet und zur Möglichkeitsbedingung von Intelligenz wird. Vgl. Markus Rautzenberg: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie. Zürich und Berlin 2009, vor allem S 165–177.

39 Damit rückt der Text auch in die Nähe zu Friedrich Schlegels Text *Über die Unverständlichkeit*, in dessen Umfeld ihn auch Ronell: Dummheit (wie Anm. 28), S. 22 verortet.

40 Achim Geisenhanslücke: Schöndummheit. Über Ignoranz. In: Geisenhanslücke und Rott (Hrsg.): Ignoranz (wie Anm. 36), S. 15–33, hier S. 27.

Dummheit ist. Die angemessene Haltung der Dummheit gegenüber besteht dann vielmehr in der Einstellung, sich selbst als dumm zu vermuten beziehungsweise in der Verstellung, nicht klug zu sein.⁴¹ Damit zwingt die Dummheit jedoch zu simulatorischen (klug zu wirken) oder dissimulatorischen Strategien (Klugheit zu verbergen) und lässt sich nie fassen.

Das, was so in der Forschung als ›Dummheit‹ beschrieben wird, nämlich eine dem Denken inhärente Verständnisunmöglichkeit, ist bei Jean Paul jedoch vielmehr die »Torheit« respektive die »Narrheit«, ein Zustand, den große Gedanken durchschreiten müssen. In *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen* führt Jean Paul aus, dass die Schwäche des Narren darin liegt, seine radikalen Gedanken nicht mit den Erfordernissen der Welt ausgleichen zu können, während ein weiser Mensch dazu in der Lage ist und seine temporäre Narrheit ablegen kann.⁴² Den Schritt, aus der weiten Verbreitung der Dummheit zu folgern, dass es sich bei ihr um einen allgemeinen Zustand des Denkens handelt, geht Jean Paul nicht, weil Dummheit und Verstand sich für ihn ausschließen. Die Texte verfolgen vielmehr das Ziel, die Scharfsinnigen, welche die Dummen entlarven können, zu gruppieren und eine Gegenöffentlichkeit zur ›Schwarmdummheit‹ aufzubauen. Zum Selbstbild dieser sich durch den Text zusammenzufindenden Gruppe gehört zwar eine Anerkennung der Narrheit, da diese eine Vorstufe großer Gedanken darstellt und eben auch heilbar ist, die Dummen als Unheilbare werden jedoch ausgegrenzt.

⁴¹ Vgl. Geisenhanslüke: Schöndummheit (wie Anm. 40), S. 22. Geisenhanslüke weist ebenfalls darauf hin, dass es sich beim Problem der Dummheit weniger um ein epistemologisches, denn um ein ethisches Problem handelt (S. 27). Dies kann man auch als einen Leitgedanken Avital Ronells herausstellen. Mathias Mayer hat den Zusammenhang zwischen Ethik und Literatur ebenfalls beleuchtet: Indem Ethik und Literatur einen deskriptiven, reflektierenden und nicht-hierarchisierenden Umgang mit ihren Gegenständen pflegen, zeugt ihr Umgang mit dem Thema der Dummheit nicht nur von ihrer eigenen Verfasstheit, sondern reflektiert zugleich auch die nicht greifbare Oszillation des Begriffes der Dummheit. Das ethische Potential der Literatur besteht, laut Mayer, darin, Dummheit nicht zum Merkmal des ›Anderen‹ zu machen, sondern die eigene Dummheit wiederholt hervorzuheben. Vgl. Mathias Mayer: Die Reflexion der Dummheit: Über Ethik und Literatur. In: *Anglia* 129 (2011), S. 117–132, hier S. 132.

⁴² Vgl. S. 262 f.: »Der Nar hat gute Augen; allein er sieht durch eine falsche Brille«. Der Weise kann der Narrheit entsagen: »Die Narheit ist die Geburt der starken Leidenschaft; ieder grosse Man trägt zu gewissen Zeiten ihre Livre« (S. 260).

Die essentialistische Betrachtung der Dummheit, die bei allen Menschen, die von ihr befallen sind, gleich ist und deshalb eine Art Mal bildet, anhand derer sich die Dummen untereinander erkennen, ließe sich zwar logisch ausweiten zu einem allgemeinen Geisteszustand, der jedem Gedanken unterliegt, doch diese Relativierung würde gerade den agitativen Charakter der Texte in den Hintergrund rücken.

Die Rechnung, jene Scharfsinnigen über ihr Feindbild aufzuklären, geht jedoch nicht auf, denn Jean Pauls Texte fordern von den angenommenen scharfsinnigen Lesern performativ Dummheit ein. Im *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen* werden mindestens zwei literarische Merkmale der Dummheit/Narrheit beschrieben.⁴³ Erstens lassen sich aufgrund ihres Konservatismus und Traditionalismus die Dummen in einer tradierten Bildsprache darstellen: »Der Dumme hat ein Ebenbild unter den Tieren; der Tor [d.i. der Narr; B.M.] nicht. Dies zeigt an, daß iener näher mit den Tieren verwand ist, als dieser« (263). Bei diesem Tier handelt es sich um den Esel. Der Dumme lässt sich allegorisch darstellen, ist leicht dechiffrierbar, was sich auch auf seine Produktivkraft auswirkt, die eine Reproduktionskraft ist: »Der Dumme ist für Gedächtnisarbeit; er ist das lastbare Tier, welches die Materialien zum Bau der menschlichen Weisheit herbeiführt«. Der Narr hingegen ist außergewöhnlich, »er baut oft kün am Pallaste des menschlichen Wissens, aber er baut selten regelmässig« (265). Die Narren selbst sind also nicht abbildbar und ihre Taten auch nicht, sie schaffen, da auch der »furor poeticus« (263) ein Zeichen von Narrheit ist, sozusagen absolute Metaphern oder unlesbare Allegorien.⁴⁴

Der Dumme ist, zweitens, auch ein schlechter Leser, seine Haltung zur Welt ist »unfigürlich, ihm sind des andern Gedanken gleichgültig, ob sie ein griechischer Philosoph oder ein alter Kirchenvater gesagt hat; er hält's mit den Worten« (265). Dies lässt sich allerdings auf Jean Pauls Text zurückwenden: Seine Texte fordern größtenteils eine unfigürliche Lesart ein, die eben nur auf die Worte vertraut, die übermittelt werden.

⁴³ Diese Verbindung wird in *Von der Dummheit* noch weiter ausgeführt und der Dumme als schwacher Leser und schlechte Erzähler herausgestellt: »Ein Dummer verändert leichter den Zusammenhang als die Beschaffenheit einer Geschichte, und läst uns eher aus seiner Erzählung erraten, was etwas war, als warum es so war« (267).

⁴⁴ Wenn man Allegorien als fortgesetzte Metaphern begreifen möchte, wie es seit Quintilian der Fall ist. Vgl. dazu etwa Wolfram Grodebeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel und Frankfurt a.M. 1995, S. 249–267.

Insofern müssten seine Leser dümmer sein als er sie sich selbst ausmalt.⁴⁵ Zudem reproduzieren sie tradierte Bilder, indem sie etwa den Dummen als Esel bezeichnen.⁴⁶

Die Texte der *Rhapsodien* verstricken sich in einen weiteren Widerspruch: Indem die Dummheit als abstoßendes Absolutum angesehen wird, wirkt sie zugleich faszinierend. Die Texte sind manisch mit dem (Ana-)Thema der Dummheit beschäftigt, sie schreiben sich von ihr her.⁴⁷ Insofern ist die Dummheit die Motivations- und Inspirationsquelle des Schreibens. Im *Lob der Dummheit*⁴⁸ wird dieser Zusammenhang ausformuliert. Hier ist Dummheit konstitutiv für das Schreiben.

III. MASKIERUNGEN UND PROZESSSTRUKTUR: *LOB DER DUMHEIT*

Dies lässt der Beginn des Textes sogleich erkennen, der zwar noch immer die Unterscheidung zwischen Narrheit/Torheit und Dummheit bemüht, das Schreiben jedoch von der Dummheit auslösen lässt, ohne dabei, wie etwa in *Unterschied zwischen dem Narren und dem Dummen* behauptet, eine Verbindung zwischen Dichtern und Dummheit herzustellen:

[E]uch ruff' ich an, geerte und mächtige Dumköpfe von A bis Z herab, die ihr meine ächten Söhne, und nur darum Menschen seid, um die andern von der Aufklärung zu erlösen; die ihr [...] das Unverständliche durch unverständliche Worte demonstriert [...] lert mich eure Kunst, heilig und tiefsinnig zu scheinen, one es mehr als ihr zu sein!! (310)

⁴⁵ Außer man wollte ihm unterstellen, dass er wegen des sozialen Erfolgs der Dummen den Scharfsinnigen ein Lernen von ihnen vorschlagen möchte.

⁴⁶ Es sei Jean Paul zugute gehalten, dass er aus dieser Lesart allerdings eine scharfsinnige Allegorese entwickelt, die gleichsam die fortgesetzten Metaphern der Allegorie ausformuliert und damit solche Metaphern erst schafft. Dass der Dumme zum »lastbaren Tier« wird, das »Gedächtnisarbeits« leistet, lässt sich ebenso als originelle Bildschaffung verstehen wie die Tatsache, dass die Dummen insofern gesellschaftlich anerkannt werden, als man sie »wenigstens zum Tragen brauchen [kann]« (265).

⁴⁷ Vgl. dazu erneut das Zitat von Wulf Köpke: »Man könnte sagen, daß Jean Pauls erste Satiren sich aus der Analyse des Dummkopfs und der Dummheit entwickelten« (Köpke: Erfolglosigkeit, wie Anm. 21, S. 89).

⁴⁸ Jean Paul: *Das Lob der Dummheit*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften, Bd. 1 (wie Anm. 22), S. 307–368.

Indem der Text sich selbst reflektiert, geht er weit über das hinaus, was die Jean Paul'schen Texte bislang betrieben hatten.⁴⁹ Da die Rezeptionswirkung bereits als rhetorischer Trick ausgestellt wird, wird der Mechanismus des Textes anschaulich gemacht und insofern seiner Wirkung beraubt. Dabei erscheint die »Dumheit« einerseits als metaphysisches Prinzip, deren »Kinder« als Menschen inkarniert werden, um den Auftrag der Durchkreuzung der Aufklärung auszuführen, andererseits verfügen diese über eine »Kunst«, die der Dummheit nicht zukommt. Es ließe sich spekulieren, dass ihre »Kunst« gerade darin begründet liegt, dass sie zu Menschen wurden und deshalb die Klugheitsregeln von Simulation und Dissimulation erlernen konnten. Diese zumindest angedeutete anthropologische Bestimmung des Menschseins als Erlernen von Techniken soll hier jedoch nicht weiter betrachtet werden, zumindest refiguriert die Passage den Zusammenhang von Verstellungskunst und Dummheit. Die »Dumheit« verklammert das Abwenden von sich als Dummheit (durch simulatorisches Verhalten) mit dem Sprechen über Dummheit und reinszeniert damit die poetologische Konstellation der früheren Texte Jean Pauls, d. h. von der Dummheit zu schreiben, um damit die eigene Dummheit zu verdecken und erst (auch von sich) schreiben zu können, weil man von der Dummheit schreibt.

Dieses erhöhte Maß an Reflexion wurde forschungsgeschichtlich als Tonänderung ohne Auswirkung auf die Botschaft verstanden: »Die Rhapsodie [*Von der Dumheit*; B. M.] ist genau so scharf und bitter wie die Satire [*Das Lob der Dumheit*; B. M.], die Ideen und Bilder sind gleich, und ebenfalls die Perspektive, obwohl ja im *Lob der Dumheit* die Dummheit und nicht der kritische Autor sprechen soll«.⁵⁰ Die Gesellschaftskritik⁵¹ wird von der Schreibperformance wieder eingeholt: Zwar lobt sich die

49 Vgl. Ronell: Dummheit (wie Anm. 28), S. 26: »Was zeigt uns das Ende des Aufsatzes, trotz seiner selbst, anderes, als daß die Dummen ein Spiegel sind, der uns reflektiert [...]. In einer Art von rhetorischem Trick, Köder und Angel betreffend, wird der Krieger Jean Paul zum spektakulären Ziel am Ende des Krieges, den er gegen den angeblich Anderen geführt hat. Es stellt sich heraus, daß die Dummen ihn absichtslos verdoppelt haben«.

50 Köpke: Erfolglosigkeit (wie Anm. 21), S. 87.

51 Achim Geisenhanslüke: Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens. München 2011, S. 79: »Das ironische Lob der Dummheit richtet sich gegen alle Form gelehrter Autorität: Priester, Rechtsgelehrte, Ärzte, Lehrer und Philosophen«. Es müssten noch der Adel und Frauen erwähnt werden.

»Dumheit« selbst, allerdings schreibt sie ziemlich schlaue, gewitzt⁵² und vor allem originell bildliche.⁵³ So fügt sie sich einerseits in den Argumentationsgang Jean Pauls ein, indem sie sich selbst lobt, ihr Text ist jedoch sinnvoll strukturiert und argumentiert im Rahmen der erwähnten Autorabsichten der »Dumheit« schlüssig.

Das konstituiert ein grundlegendes Paradox des Textes. Würde man nämlich annehmen, dass die »Dumheit« die Intelligenz nur als eine Maske trägt, um eine Selbstparodie zu schreiben, würde dies den Selbstbeschreibungen der »Dumheit« zuwiderlaufen. Ostentativ stellt der Text gerade aus, dass es der »Dumheit« durchaus Ernst mit ihrem Eigenlob ist und dass erst durch eine Rezeptionsentscheidung aus dieser Verteidigungsschrift eine satirische Anklageschrift wird. Wenn in dem Text steht: »Es ist hart, wenn man gezwungen wird, dumme Schriften zu schreiben; allein es ist noch härter, wenn man gezwungen wird, dumme Schriften zu lesen« (360), muss konstatiert werden, dass »hart« das *Lob der Dumheit* eben nicht zu lesen ist. Stellen die sozialen Gruppen also nicht nur stets neue Manifestationen der »Dumheit« dar, wie in der »Vorrede« erläutert, so zeugt die Beschreibung derselben schon von einer Distanz, welche der Dummheit bei Jean Paul eben nicht zugesprochen wird.

Im Gegensatz zu *Von der Dumheit*, das die mangelnde Selbstreflexion der Dummen festschreibt, beweist das *Lob der Dumheit* ein besonders hohes Maß an Reflexion, das sich seines eigenen Schreibens auch stets bewusst ist, beispielsweise, wenn die »Dumheit« an einer Stelle eingesteht, ihr Schreibvorhaben, nicht negativ über »Fürsten« schreiben zu wollen, nicht eingehalten zu haben.⁵⁴ Besonders im Kontrast mit den

52 Der Witz fungiert bei Jean Paul als ästhetischer Gegenbegriff zur Dummheit, vgl. Geisenhanslüke: Dummheit und Witz, wie Anm. 50, S. 78–82. Als Beispiel für gewitztes Schreiben der »Dumheit« ließe sich die Passage anführen, die Gelehrsamkeit als Broterwerb persifliert: »Daher gleicht der Magen der Höle Äol's, aus welcher die vier Hauptwinde, theologischer, iuristischer, medizinischer und philosophischer hervorbrechen« (341). Da der Magen die Dummen ernährt, kann nun die Metapher so verlängert werden, dass durch Hinzufügung mythologischer, gelehrter Versatzstücke die wissenschaftlichen Fakultäten als Flatulenzen erscheinen. Das *Lob der Dumheit* wiederum verwendet weitere gelehrte Anspielungen neben Äolus, etwa auf Darius, Apollon oder den jüdischen Dämon Asmodi, jedoch verzichtet der Text auf viel gelehrtens »Zierrat« – *perspicuitas*, also rhetorische Klarheit, ist sein Ziel.

53 Vgl. Köpke: Erfolglosigkeit (wie Anm. 21), S. 88.

54 »Ich wollte in Rücksicht der Fürsten wenig zu meinem Lobe sagen; ietzt seh' ich, daß ich viel gesagt habe« (333).

abgewerteten Figuren »gelehrter Autorität«⁵⁵ entsteht so eine Spannung, in der die Verfasserin ihres Eigenlobes sich in ihrem Schreiben von denen abgrenzt, die sie eigentlich loben möchte, diese aufgrund der engen Beziehung zwischen Dummen und Dummheit aber zugleich nobilitiert. In dem Text geht es dann weniger darum, zu zeigen, dass jeder Klugheit etwas Dummes innewohnt, sondern dass auch die Dummheit durchaus Kluges fabrizieren kann.

Im Kontext der literarischen Tradition nimmt das *Lob der Dummheit* auch eine ›dumme‹ Position ein: Es ist die Kopie, also die Nacherzählung, eines vorherigen Textes, nämlich von Erasmus' *Lob der Torheit*.⁵⁶ Zugleich wird versucht, aus dieser Nacherzählung Originalität zu gewinnen. Der Text schafft sich einen literarischen Ort des Textes jenseits der Phantastereien der Narren und Genies und der Kopierarbeit der Dummen. Vielmehr geht es darum, außergewöhnliche, ›genialische‹ Bilder und selbstreflektiertes Schreiben aus dem Vorgefertigten heraus zu generieren.

Enkomische Dichtung, welcher dieser Text sich – nicht zuletzt im offenen Hinweis auf Erasmus von Rotterdam – verpflichtet sieht, ist stets ein Maskenspiel. Die »Dumheit« nimmt unterschiedliche Rollen an, um über sich selbst zu sprechen.⁵⁷ Dies führt wiederum zurück zu der Beziehung von Verstellung und Dummheit. Dass die Dummen sich, in Gesellschaft anderer Dummer, die Rolle der Schlaunen geben, ließe sich ebenso als Rollenspiel des *Lobs der Dummheit* behaupten, wie die umgekehrte Konstellation, dass eine angemessene Haltung, über die Dummheit zu sprechen, nur darin bestehen kann, sich die Maske mangelnder Klugheit, im Extremfall der Dummheit, zu geben. Das steigert den Reflexionsgrad des Textes wiederum, ruft die Problematik der Sprecherrolle ins Leserbewusstsein und löst die Botschaft des Textes von seiner sprachlichen Form ab.

⁵⁵ Geisenhanslücke: Dummheit und Witz (wie Anm. 51), S. 79.

⁵⁶ Dies hebt auch der Kommentar hervor: »Die satirischen Schriften Alexander Popes, Edward Youngs oder Jonathan Swifts preisen immer wieder ironisch die Narrheit als Herrin der Welt. so mochte es ihm [Jean Paul; B. M.] reizvoll scheinen, das von ihm nie gemochte Büchlein des Erasmus aus dem Geist der englischen Satire für die Neuzeit wiederzugewinnen« (Jean Paul: Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften. Bd. 4, wie Anm. 25, S. 138).

⁵⁷ Vgl. zu Erasmus Barbara Könnker: Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werk – Wirkung. München 1991, S. 90–98; Könnker: Wesen und Wandlung der Narrenidee (wie Anm. 1), S. 248–329.

Die verschlungenen Brechungsprinzipien erneuter Relativierung lassen sich noch anhand eines anderen Zusammenhangs beobachten, nämlich dem Verhältnis der Jugendwerke zueinander. Das *Lob der Dummheit* ist, im Rahmen der Jean Paul'schen Texte, die Befreiung von einem Dummheitsmerkmal, das die vorherigen Texte noch auszeichnete, nämlich von dem des zu einfachen Urteilsschlusses. Nicht nur bildet das *Lob der Dummheit* eine Vorarbeit zu der Satirensammlung der *Grönländischen Prozesse*,⁵⁸ man kann auch den früheren Satiren und der Enkomie eine prozessuale Struktur unterstellen. So lässt sich zumindest die Eindeutigkeit der früheren Texte und vor allem die rhetorische Verfemung in *Von der Dummheit* erklären. In einem solchen Szenario wäre *Von der Dummheit* als Anklageschrift zu verstehen, die der Dummheit ihre gesellschaftlichen Verfehlungen vorwirft und einen Urteilsspruch nahelegt (»macht sie klug«), während das *Lob der Dummheit* die Verteidigungsrede der Dummheit darstellt, in welcher sie zwar die Vorwürfe der Anklage wiederholt, durch ironische Brechung und Reflektiertheit diese jedoch zugleich unterläuft und damit die Argumente der Gegenseite hinfällig macht. Die Relativierung der kommunikativen Funktion der Literatur würde hier also selbst als Relativierungsstrategie zu verstehen sein.

In diesem Kontext wäre auf Christoph Deupmanns Untersuchung über den Zusammenhang von literarischer Satire und Jurisdiktion hinzuweisen. Laut ihm bietet die Rechtspraxis Bildfelder, die von der Literatur aufgegriffen und weiterentwickelt werden. Es komme dabei im 18. Jahrhundert zu einer parallel verlaufenden Veränderung von Rechtsauffassung und Satirenpoetik: Wurden bis zur Entwicklung des Gefängniswesens Delinquenten öffentlich zur Schau gestellt und ihrer Taten äquivalent bestraft, um eine Abschreckungsfunktion zu gewährleisten, konnte die Satire für ihre Gegenstandsbereiche »Moral und Vernunft«⁵⁹ das Gleiche

58 Auch die *Grönländischen Prozesse* bemühen ein »juridisches« Schreiben. Vgl. dazu Norbert Miller: Die Unsterblichkeit der zweiten Welt. Jean Pauls literarische Anfänge und die Entstehung seiner Romanwelt. In: Jean Paul: Sämtliche Werke. Abteilung II. Jugendwerke und vermischte Schriften. Bd. 4 (wie Anm. 25), S. 9–85, hier S. 58: »[Jean Paul] gibt den Satiren im zweiten Band der »Grönländischen Prozesse« konventionell vorgebildete Redesituationen und Charaktere bei: die Gerichtsverhandlung, die gelehrsame Ansprache aus [!] Publikum, die vorgetragene Bittschrift, den Rezensenten, den Schriftsteller, den Supplikanten«.

59 Christoph Deupmann: »Furor satiricus«. Verhandlungen über literarische Aggression im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2002, S. 79.

behaupten, auch wenn sich das satirische Schreiben nicht an juristisch-praktischen Maßstäben orientierte.⁶⁰ Die Umstellung auf das Zuchthaus, welches eine Korrigierbarkeit der Insassen, ihre Erziehung, vorstellte, werde literarisch, und Deupmann bringt das Beispiels von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* an, durch die Hinwendung zum »Humor« entwickelt, der die »Selbstdeutung als quasijustizielles Schauspiel preis[gebe]«.⁶¹

Gegen Jean Pauls frühe Dummheits-Satiren ließe sich der Vorwurf erheben, Objektives mit Subjektivem so zu vermischen, dass sie das Prinzip der Angemessenheit verletzen.⁶² Insofern ist die Beleidigung der Dummen weniger eine Strafphantasie als eine Strafrechtfertigung, indem sie in die Position der zu Recht Diffamierten gesetzt werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Unterschied zwischen *Von der Dummheit* und dem *Lob der Dummheit* so verstehen, dass hier unterschiedliche Rechtsvorstellungen durch ein dialogisierendes Verfahren relativiert werden. Insofern lassen sich die Texte auch als einen Wendepunkt im Werk Jean Pauls perspektivieren. Wie Max Kommerells Jean-Paul-Monographie herausgestellt hat, liefern die Satiren einen *Jean Paul light*: »So unwahr,

60 Vgl. ebd., S. 70: »Das justizielle Paradigma des Strafprozesses verdeckt tatsächlich, daß die satirische Strafe auf unmittelbare Gerechtigkeitszwecke statt auf Verfahrenslegitimität gegründet ist und daher [...] nicht die gewaltenteilige Differenzierung von Jurisdiktion und Exekution kennt. [...] Während aber das prozessuale Rechtsmodell Beweisverhandlung und Exekution, Gericht und Strafe trennt, muß der polemisch-satirische Angriff die Rechtmäßigkeit der Anklage im Strafvollzug zugleich beweisen. Die Arbeitsteiligkeit des modernen Straf- und Justizwesens kennt das literarische Strafmandat nicht. Der Satiriker vereinigt Ankläger, Richter und Vollstrecker der Strafe in einer Person«.

61 Vgl. ebd., S. 83 f.: »Das legitimistische Modell der satirischen Züchtigung wird etwa gleichzeitig von zwei Seiten, vom bilderspendenden Referenzbereich des Strafrechts und von der Seite der Ästhetik, dementiert: Die strafrechtliche Praxis beseitigt mit der Abschaffung der körperlichen Züchtigung und ihrer Reformation zum Gefängniswesen den Bildbereich, mit dem aggressiv satirisches Schreiben sich identifizieren kann. Die ästhetische Theorie aber gibt wie die dichterische Praxis im Zeichen der humoristisch-spielerischen Auflösung einer allgemeinverbindlichen Norm die Sinnvoraussetzung seiner Selbstdeutung als quasijustizielles Schauspiel preis«.

62 Vgl. ebd., S. 53: »Der Kompetenzbereich des Satirischen beginnt dort, wo die Reichweite der Gesetze endet, und endet dort, wo die ethische Läßlichkeit des nicht justiziablen Vergehens Nachsicht erfährt und Vergeltung nur noch Sache privater Streitsucht wäre«.

verstellt, greisenhaft und erzwungen die Satiren sind, legen sie doch sogleich Jean Pauls Weltansprache als Ansprache des Humoristen fest. Freilich ist vom Jean Paulischen Humor erst die Grenze, das unbedingte Nein, und nichts innerhalb der Grenze da, so daß man von einem Humor ohne Perspektive sprechen könnte.⁶³ Gerade in der Kontrastierung beider Texte lässt sich nicht mehr von einer ›Perspektivlosigkeit‹ sprechen; will man Jean Paul als hinter sinnigen Humoristen verstehen, deutet sich dies im *Lob der Dummheit*, verstärkt durch den Unterschied zu den früheren Texten, gerade an. So gelesen, lässt sich die historische Entwicklung von Sebastian Brants didaktisierendem zu Erasmus' ironisierendem Text, die Könneker beschreibt, auch innerhalb des Schaffens Jean Pauls erkennen.⁶⁴

Es ließe sich nicht behaupten, dass die Prozessanlage der Texte in einem autorintentionalen Sinn ›beabsichtigt‹ sei, anhand ihrer lässt sich jedoch erkennen, wie der Angeklagte zugleich eine Stimme erhält, wie dadurch der Glauben an eine absolut verbindliche Norm aufgelöst ist und wie der Satiriker seiner Personalunion von »Ankläger, Richter und Vollstrecker« entledigt wird. Gerade die letzten beiden Positionen bleiben unbesetzt und es wäre zu fragen, ob der imaginierte Richter, dessen Berufsstand ebenfalls als dumm diffamiert wird, die soziale Entität der Gesellschaft darstellt, ob die Gruppe der ›Weisen‹, die aufgrund des paradoxen Aussagegehaltes des Textes von den Dummen nicht mehr zu unterscheiden sind, Recht sprechen sollen oder ob es dem Schriftsteller, dessen Name Johann Paul Friedrich *Richter* juristische Kompetenz zumindest alludiert, aufgetragen ist, für poetische Gerechtigkeit zu sorgen – wodurch dann diese Texte ihrerseits wieder Vorstufen zum Jean Paul'schen Œuvre wären.

Die performativen Widersprüche innerhalb der Satiren, die relativierende Funktion des *Lobes der Dummheit* und das dialogische Verhältnis der Texte zueinander führen selbst das Problem einer nie abzuschließenden Bestimmung der Dummheit aus und werden von diesem eingeholt. Da die Satiren somit ein Legitimationsproblem aufweisen, müssen rhetorische Figuren oder literarische Topoi die Defizite kompensieren.

⁶³ Max Kommerell: Jean Paul. Frankfurt a. M. 31957, S. 16.

⁶⁴ Damit sollen keine Wertungen im Sinne eines gewissermaßen natürlichen Reifungsprozesses, der Historie und Biographie parallelisiert, getroffen werden. Es soll nur festgehalten werden, dass es sich um ein Narrativ handelt, das man in beiden Fällen sinnvoll einsetzen kann.

IV. DIE SÜNDENTHEMATIK

Die Todsünden/Hauptlaster besitzen in den Texten diese stabilisierende, kompensatorische Funktion. Die Geschichte der Todsünden hat gezeigt, dass diese sowohl der religiösen Gnadenthematik wie ihrer kanonischen Listenhaftigkeit entkontextualisiert wurden und wahrscheinlich spätestens – dies kann zusätzlich erwähnt werden – mit Bernard de Mandevilles *Bienenfabel* werden die Laster zu Vorteilen umgewertet und in die Vorstellung vom *homo oeconomicus* eingerechnet.⁶⁵

Jean Pauls Texte werten den Narren auf, indem dieser die geistige Vorstufe großer Gedanken erreichen kann. Die Position des rational Anderen nehmen die Dummen ein, diesmal aber nicht – wie noch bei der *tumpheit* – im Hinblick auf die göttliche Ordnung, sondern als ein soziales Problem. Dieses Problem verknüpft epistemologische mit ethischen Aspekten. Dass dieses Problem aber nicht objektiv besteht, sondern in der Literatur erst erzeugt werden muss, stellen die Satiren deutlich aus.

Als Genre definiert sich die Satire über ihr aggressives Potential, durch die Laster bestraft oder als untugendhaft hervorgehoben werden, was einen moralischen Code schafft.⁶⁶ So wird etwa der Eintrag zur Satire der *Encyclopédie* von Karl Wilhelm Ramler folgendermaßen übersetzt: »Gleichwie es aber zweyerley Laster giebt, große und geringe: so giebt

⁶⁵ Vgl. Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich und Berlin ³2008, S. 44: »Affekte, Leidenschaften und Interessen balancieren sich gegenseitig, und an einer alten Sünden-Trinität wie der von *superbia*, *invidia* und *avaritia*, die einmal das Herz der Menschen entflammt hat und in dieser Zusammenstellung bei Mandeville, Pufendorf und noch bei Kant wiederkehrt, ließe sich diese funktionale Umdeutung demonstrieren: in der Erkenntnis, dass nicht die maßvollen Neigungen, sondern vor allem die heftigen wirklich erfinderisch sind«. Vgl. zu Mandeville auch den Beitrag von Claudia Liebrand in diesem Band.

⁶⁶ Vgl. Jürgen Brummack: *Satire*. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P–Z. Berlin und New York 2007, S. 355–360, hier S. 355 f.: »Die traditionelle Berufung auf Wahrheit und Tugend kann zwar als bloße Maske erkennbar sein, verweist aber trotzdem auf eine grundsätzlich [...] zur Satire gehörende Normbindung«.

es auch zwei Gattungen von Satiren«,⁶⁷ die die Laster verhältnismäßig bestrafen.⁶⁸ Der Text *Von der Dummheit* dreht dieses Verhältnis um:

Der Dumme begeht niedrige, aber keine grosse Laster. Bei ihnen vereinigen sich Bosheit und Schwachheit, bei diesen bewundert man die Menschheit in ihren Ruinen; in eine versinkt man langsam, in diese stürzt man auf einmal. Schwachheit, Langsamkeit, Blindheit bestimmt den Dummen zu den erstern: die letztern würd' er erst begehen können, wenn er eines höhern Grads von Tugend fähig wäre. (269)

Indem den Dummen selbst im Schlechten die Fallhöhe genommen wird, äußert sich Dummheit als eine, wenn man so sagen will, Krankheit zur Mittelmäßigkeit und als Unmöglichkeit zum Erhabenen oder Ehrfurchteinflößenden. Dass ein junger, ambitionierter Schriftsteller sich einer Ablehnung des Mittelmäßigen verschreibt, ist biographisch einigermaßen nachvollziehbar, dass er dabei einen Kampf um das Schreiben und die Auslegung der Schrift führt,⁶⁹ ebenso; beides lässt allerdings auch das satirische Legitimationsproblem der unangemessenen Objektivierung subjektiver Einstellungen wieder aufscheinen: Obwohl die Dummen nicht zu großen Lasten in der Lage sind, werden sie diffamiert, als ob sie welche begingen.

Durch den Rekurs auf die Todsünden wird das gesellschaftliche, epistemologische und ethische Problem der Dummheit konstruiert. Dies geschieht in Übereinstimmung mit der satirischen Tradition, indem nicht nur zwischen den Lasterkategorien unterschieden wird, sondern indem überhaupt den Diffamierten sündhaftes Verhalten zur Last gelegt wird. Aufgrund ihrer aggressiven, Moral vor- und festschreibenden Intention, lässt sich behaupten, dass die Satire als Gattung ein Set rhetorischer Figuren und literarischer Topoi zur Aufrechterhaltung dieses Anspruches aktualisieren muss. Dazu gehört ganz allgemein die Thematik der Sünden.

67 Karl Wilhelm Ramler: Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret. 3. Band. Wien 1770, S. 114 (abrufbar unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10573273_00002.html; letzter Aufruf: 13.11.2014).

68 Deupmann: »Furor satiricus« (wie Anm. 58), S. 65, erwähnt die »ernsthafte Satire« und die »muntre Satire«.

69 Avital Ronell stellt heraus, dass die Dummheit für den Schriftsteller eine latente Bedrohung darstelle (Ronell: Dummheit, wie Anm. 28, S. 21). Insofern fungiert der Rückgriff auf die Sünde auch als Kompensationsmechanismus.

Im konkreten Fall Jean Pauls werden als Hauptlaster der Dummen Stolz/Hochmut und Neid ausgewiesen.⁷⁰ Man könnte auch sagen, dass die Selbstbezüglichkeit, der Expansionsdrang der Dummheit sich in Hochmut/Stolz (*superbia*) ausdrückt, der Bezug zu anderen sich nur in Form der Anklage oder als Konstatierung des eigenen Defizits im Neid (*invidia*) zeigt. Die Dummen erweitern ihr Ego unbeschränkt und erkennen sich nur überall selbst, entweder affirmativ (Stolz) oder defizitär (Neid).

Die ›dumme‹ Bedrohung wird im *Unterschied zwischen dem Naren und dem Dumen* als Genealogie der Sünden aus dem Verstand entwickelt:

Das Herz des Dumkopfs ist wenig edler Regungen fähig [...]. Die Schwäche des Verstandes gebiert den Neid, wie ein verfaulter Körper das Ungeziefer, und die Lere des Kopfes nimmt ein windiger Hochmut ein (263).

Die Dummen werden aufgrund ihrer Schwäche und Mittelmäßigkeit zu »Menschenfeind[en]«,⁷¹ da sie asymmetrische, missbräuchliche Gesellschaftsverhältnisse bewirken. Die durch die Dummheit ausgelösten Asymmetrien werden durch asymmetrische Beschreibungen kompensiert und damit die Schieflage im Verhältnis der Angemessenheit der Pönalisation ausgeglichen. Zugleich wird durch den Rekurs auf die Sünden die Unmöglichkeit einer Stillstellung der nicht greifbaren und sich unentwegt verwandelnden Dummheit ermöglicht und rhetorisch eine Eindeutigkeit produziert, die über die Verwerfungen der Argumentation hinwegtäuschen soll.

70 Diese Hauptsünden sind in *Von der Dummheit* folgendermaßen erläutert: »Neid – dieser ist das erste Unkraut, welches neben dem Hochmut in seinem Herzen keimt. Dieser Bastart unsers heiligsten Triebes, dieses Kind des Mangels, diese Narung einer ausgezerten Sele, brütet in dem schwachen Kopfe ieden unmerklichen bösen Vorsatz zur niedrigen Tat aus« (269 f.); »Ein andrer Hauptzug in dem Bilde des Dumkopfs ist sein Stolz. [...] Der Himmel benam dem Dummen wohl den Verstand, aber nicht die Meinung, ihn zu haben: der Stolz ist sein angenehmer Traum, der den schwachen Kopf dem aufgeklärten gleich macht« (271); »Der Hochmut erfüllt im Dummen den leren Raum, den sein Verstand übrig läst. Dieses Mikroskop, wodurch seine Eigenliebe seine Vollkommenheiten betrachtet, vergrößert iede seiner guten Seiten in's Unendliche« (271 f.).

71 Vgl. S. 274: »[Der Dumme] begeht alle Laster der Menschenfeindschaft, der Verläumdung und des Neids, weil er sie für – Schwachheitssünden hält«.

Die Bezugnahme auf die Todsünden in der literarischen Tradition erfüllt eine doppelte Funktion: Einerseits überspringt sie den Hiatus zwischen subjektiver Autorwahrnehmung und objektivem Gesellschaftsproblem; andererseits ermöglicht sie den paradoxen, der Definition entgleitenden Erkenntnisgegenstand der Dummheit zu bewerten und damit gesellschaftlich einordnen zu können. Das externe Bezugssystem der Todsünden kompensiert die logischen Paradoxe des Schreibens über die Dummheit. Die Verstärkung moralischer Urteile ist der Versuch, das Dilemma, vorschnelle Urteile zu fällen, zu umgehen. Mit gesteigerter Selbstreflexion der Dummheit offenbart sich jedoch die Brüchigkeit dieser Maßnahme. Nur das Andere zu sehen und zu diffamieren stellt auch eine unreflektierte Erweiterung des Ichs dar. Blind bleiben die *Rhapsodien* dafür, dass sie sich aus dem Neid und Zorn der Erzählerfigur speisen und Stolz bei den Adressaten zu erwecken versuchen. Das Paradox Dummheit macht auch vor der Sünde nicht Halt.

MARTIN ROUSSEL

»GARDEZ-VOUS COMME DE PÉCHÉ MORTEL DE DIRE LA MOINDRE VÉRITÉ«

Anmerkungen zu einer Populärgeschichte der Todsünden im Ausgang von Stendhal

I. LEIDENSCHAFT UND HYPERBOLIK DER SÜNDE

Als die australische Eismarke Streets im Jahr 2002 sieben neue Eissorten unter dem Titel »Magnum 7 Deadly Sins« vermarktete, wurde die Verführungskraft der Sieben Todsünden offensichtlich vorausgesetzt, und zwar derart selbstverständlich, dass die Hintergründe des bis ins Mittelalter zurückreichenden Sündenverständnisses – etwa die innere Systematik der Siebenzahl oder die Unterscheidung der Todsünden von den lässlichen Sünden – ganz außer acht gelassen wurden. Als der Unilever-Konzern, in dessen Besitz sich Streets wie die deutsche Marke Langnese befindet, die Eissorten im Folgejahr in Deutschland auf den Markt brachte, wurde die Kampagne, mit der die beauftragte Werbeagentur Universal McCann im Übrigen den Media-Grand Prix in Cannes gewonnen hatte, zu »Magnum 7 Sünden« abgemildert. Wie die Internetseite kath.net zu berichten weiß, habe Langnese

im Vorfeld zu dieser Einführung mit Konsumenten, mit einigen Priestern und katholischen Laien gesprochen. Es sei angeführt worden, »dass es doch durchaus positiv zu sehen ist, wenn das Thema ›Was ist denn überhaupt eine Sünde?‹ verstärkt in das Bewusstsein der Menschen gebracht wird«.¹

¹ So *kath.net* – *Katholische Nachrichten* vom 18. März 2003: <http://www.kath.net/news/4682> (3.9.2014).

Wie aber kann eine Sünde etwas sein, das intensivierte Genuss bedeutet?

Der Geschichte des Konnexes von Sünde bzw. Todsünde bzw. den Sieben Todsünden und der Macht der Leidenschaft bzw. der Verführung lässt sich im 19. Jahrhundert nachspüren – eher hier als in den mittelalterlichen Quellen des theologischen Todsündendiskurses. In Stendhals 1839 veröffentlichter Novelle »Les Cenci« findet sich ein bekanntes, den Machern der Eiswerbung aber wohl nicht geläufiges *Aperçu*: »C'est en Italie et au dix-septième siècle qu'une princesse disait, en prenant une glace avec délices le soir d'une journée fort chaude : *Quel dommage que ce ne soit pas un péché!*«² Den Genuss eines Eises an einem heißen Sommertag als sündhaft auszuweisen, und in dieser »lässlichen« Sünde gleichwohl den Vorgeschmack eines intensivierte Genusses zu ahnen oder zu hoffen, den tatsächlich sündhaftes Verhalten verspricht, lässt eine ironische Struktur erkennen. Gleichwohl liegt in dem Versprechen, wahre Sünde könne das Verlangen in höherem Maße erfüllen, eine gleichsam existentielle Dimension des Ironischen begründet: Ironisches Sprechen indiziert seine Erfüllung in der Tat. Der *désir caché*, mit dem die lässlich-sinnliche Sünde des Eisessens bei Stendhal das Begehren nach wahrer Sünde evoziert, korreliert also nicht einfach zwei unterschiedliche Kategorien des Sündhaften, denn das Bedauern, das sich im Ausruf »*Quel dommage*« ausdrückt, beflügelt die Phantasie zu Vorstellungen jenseits aller Intensität des Sinnlichen, dem Was-wäre-Wenn der Fiktion. Gemäß dem Sündenregister, das Stendhals Erzählung ausschreibt, führt die Vorstellung, eine Sünde zu begehen, zu einer gesteigerten Sinnlichkeit – eine Hyperbolik irdischen Genusses.

Auch wenn Stendhals Todsündendiskurs durch die Verortung der Erzählung im 17. Jahrhundert an die Dignität eines »ursprünglich« sündhaften Weltbildes anzuschließen vorgibt, entspringt seine Metapher der Todsünde einem literarischen Programm, das Unsagbarkeit, rhetorische

2 Stendhal: *Romans et nouvelles II*. Texte établi et annoté par Henri Martineau. Paris 1952 (Bibliothèque de la Pléiade; 13), S. 681 (»Les Cenci«, S. 678–709). – Auf deutsch sind Stendhals Werke am besten in folgender Ausgabe nachlesbar: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Manfred Naumann. 13 Bände. Berlin 1959–1985. Neuere Einzelübersetzungen liegen vor von *Le Rouge et le Noir* (Rot und Schwarz: Chronik aus dem 19. Jahrhundert. Hrsg. und übers. von Elisabeth Edl. München 2004) und *La Chartreuse de Parme* (Die Kartause von Parma. Hrsg. und übers. von Elisabeth Edl. München 2007).

Steigerung und eine Poetik des Heimlichen allererst ausprägt.³ Das *septenaire*, die Sieben Todsünden, als festgefügte Formel und geflügeltes Wort, wie es von Brecht/Weill bis David Finchers *Seven* geläufig ist, kann für das 19. Jahrhundert keineswegs als ausgeprägt gelten.⁴ Dies dürfte damit zusammenhängen, dass erstens die Theologie als Leitdiskurs für künstlerisches Schaffen und das gesellschaftliche Leben an Relevanz eingebüßt hat und zweitens die Erschließung einer Ikonographie der Sieben Todsünden etwa bei den Meistern der Frühen Neuzeit und der ja erst hereinbrechenden Moderne noch aussteht. Stendhals Umbau theologischer Kategorien mit den Mitteln der Literatur fußt in einem anti-religiösen Gestus, der aus der empfundenen Tyrannei des jesuitischen Hauslehrers Abbé Raillane resultiert, wie Stendhal in seiner *Vie de Henry Brulard* darlegt. Die hieraus resultierende Zwischenstellung Stendhals – die auf einem historischen Tableau aus den Frontstellungen im Frankreich zwischen Französischer Revolution, Napoleon und Restauration resultiert – schärft Stendhals Psychologie des Begehrens. So schreibt er in *De l'amour* über die Eigentümlichkeit subjektiven Begehrens, das heißt mit Blick auf die Leidenschaften unter den Bedingungen moderner, individualisierter Gesellschaften: »En Europe le désir est enflammé par la contrainte, en Amérique il s'émousse par la liberté.«⁵ Gegen den Strich gelesen, formuliert der Satz die Erkenntnis, dass die Leidenschaften sich nur unter den Bedingungen äußeren Zwanges inflammieren lassen. Begehren und Zwang erscheinen als zwei Seiten einer Medaille, während die grenzenlos gedachte Freiheit keinen ›Zündstoff‹ für die Leidenschaft bietet. Von hier aus wird es plausibel, warum Stendhal die Sünde als Katalysator einer Lehre von den Leidenschaften des modernen Menschen begreifen kann und dieser Befreiung zugleich einen historischen Ort zuweist: Sündhaftes Verhalten ist eines, mit dem der Mensch sich aus der Herrschaft, beispielsweise jesuitischen, Zwanges befreit.

Erst einige Jahrzehnte nach Stendhal wird der Baudelaire-Freund Charles Asselineau im Essai *Les sept péchés capitaux de littérature et le*

3 Solche literarischen Strategien einer Reflexion auf das Schöpferische im Medium Literatur und in Abwesenheit einer Referenztheorie hat Günter Blamberg für das 19. Jahrhundert belegt: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile. Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.

4 So fehlt beispielsweise ein Eintrag in Büchmanns *Geflügelten Worten*.

5 Stendhal: *De l'amour*. Bd. 2. Hrsg. von Henri Martineau. Paris 1959, Fragment Nr. 62.

paradis des gens de lettres die Siebenzahl der Todsünden als Ordnungsmoment für einen weltlichen Kontext – die Literatur und die Literaten – verwenden und zugleich den Künsten (der Literatur) eine Schlüsselrolle in der eigentümlich diskontinuierlichen Rezeptionsgeschichte der Sieben Todsünden beimessen. Die bei Asselineau erkennbare Wiederentdeckung der Sieben Todsünden setzt dabei gerade nicht eine ungebrochene Tradition voraus, sondern vielmehr ein genuin modernes Faszinationsmoment für Sündhaftigkeit, das Stendhal literarisch auslotet. Die im Französischen noch heute existente, wenngleich im Sprachgebrauch kaum präsente Unterscheidung von *péchés mortels* und *péchés capitaux*, den alten *peccata mortalia*, also den Todsünden im Gegensatz zu den lässlichen Sünden (*péchés véniels*), und den *vitia capitalia*, also den (sieben) Hauptlastern, ist im 18. und 19. Jahrhundert hingegen alles andere als klar. Das geflügelte Wort von den Sieben Todsünden vermischt gerade die katechetische Lehre von sieben Hauptlastern, die in besonderer Weise zur (Tod-)Sünde führen, mit anderen theologischen Sündenregistern.⁶

Asselineau beschreibt, wie nach Jahrhunderten, in denen das Schrifttum etablierter geworden sei, die Literatur »véritablement une fonction

⁶ Vgl. die Belege in der Einleitung zu diesem Band. – Die Diskussion zwischen Hauptlastern und Todsünden ist eine mittelalterliche, die zudem mit der insbesondere bei Gregor dem Großen herausgehobenen Stellung der *superbia* als Wurzel der negativen Leidenschaften verknüpft ist. In seiner *Summa Theologica* (Qu. 85, Art. 4; Übersetzung nach: www.unifr.ch/bkv/summa/kapitel205-4.htm) kommentiert Thomas von Aquin Gregors Lehre von den *septem vitia capitalia* (mit der *superbia* als *regina omnium vitiorum*) kritisch: »Videtur quod non sit dicendum septem esse vitia capitalia, quae sunt inanis gloria, invidia, ira, tristitia, avaritia, gula, luxuria.« (Die eitle Ruhmgier, der Neid, der Zorn, der Geiz, die Trägheit, die Unmäßigkeit oder Gaumenlust, die Unkeuschheit oder Völlerei scheinen keine Hauptlaster zu sein.) Seine Kritik richtet sich dabei – wie dann später seit Luther in der protestantischen Tradition – gegen die Siebenzahl, die falsch sei, denn: »Peccata enim virtutibus opponuntur. Virtutes autem principales sunt quatuor, ut supra dictum est. Ergo et vitia principalia, sive capitalia, non sunt nisi quatuor.« (Die Sünden stehen nämlich den Tugenden gegenüber. Haupttugenden aber giebt es vier. Die Leidenschaften sind Ursachen der Sünde nach Kap. 77. Hauptleidenschaften aber giebt es vier.) Aus theologischen Gründen, nämlich der Ausrichtung der Sündenlehre an den Kardinaltugenden, vermischt Thomas also bewusst den aus der Erbsündenlehre Augustins stammenden Diskurs über die Todsünden und den Diskurs über die Laster.

[...] non moins important dans la société [erlangt habe] que le rôle politique de l'homme d'État, de l'orateur et du publiciste.«⁷ Mehr noch wird für Asselineau – der das *septenaire*, ganz kanonisch beginnend mit der *superbia* zur Analyse der Figur des Schriftstellers, der *gens de lettre* nutzt – die Literatur zu einem anti-heilsgeschichtlichen Medium, das der Schriftsteller beherrscht, um, wie von einem Engel »touché«, »le paradis des gens de lettres« in der Welt, »où tu habites«, zu verkünden.⁸ Die Metapher einer Schau des Paradieses – »et tu diras que tu as vu le paradis des gens de lettres««, sagt der Engel – bezieht sich direkt auf Baudelaires 1860 erschienene *Paradis artificiels* und illuminiert gleichsam das weltliche Pendant zu den halluzinatorisch anmutenden literarischen Paradiesen Baudelaires in der Figur des Schriftstellers selbst. Der Moderne wird hiermit ein typisches Décadence-Motiv vorgezeichnet, das deutlicher noch als Stendhals im Gewand des historischen Erzählens gekleidete Hyperbolik der Leidenschaften qua Metaphorisierung der Todsünden die Rezeption bis in die Gegenwart hinein prägt. Gleichwohl lässt sich im Werk Stendhals wie überhaupt in der Literatur des »bürgerlichen« Zeitalters ein Umbau ursprünglich religiös oder theologisch geprägter Codifizierungen hin zu einer Beschreibung von Innerweltlichkeit, mithin einer Wertverschiebung tradiertter Ordnungsraster des Weltlichen analysieren.

II. SÜNDE UND TEUFEL ALS METAPHERN DER DIESSEITIGKEIT

»7, 7, 7 deadly sins / That's how the world begins«, heißt es in einem Lied der Traveling Wilburys:⁹ »Watch out when you step in / For 7 deadly sins / [...] That's when the fun begins«. Mit dem mittelalterlichen Lasterkatalog haben die simplen Reime wenig zu tun – erzählt wird eine unglückliche Liebesgeschichte in sieben Schritten: erstens »when you left me«, zweitens »when you said goodbye«, drittens »when you told me a little white lie«, viertens »when you looked my way«, fünftens »when you smiled«, sechstens »when you let me stay« und siebtens »when you touched me and told me why«. Als »Sünde« kann hier alles gelten, was verführt, obwohl der Ausweis als Sünde oder zumindest, wie im tradierten Katalog, als Laster diffus bleibt. Viel eher werden die Todsünden mit dem

⁷ Charles Asselineau: Les sept péchés capitaux de la littérature et le paradis des gens de lettres. Paris 1872, S. V.

⁸ Ebd., S. 203.

⁹ Erschienen auf dem Album *Vol. 3* bei Wilbury / Warner Brothers, 1990.

adamitischen Sündenfall kurzgeschlossen, sodass schlechterdings die Welt im Unterschied zum Paradies durch Sünde gekennzeichnet erscheint.

Der Umbau des theologischen Konzepts der Sieben Todsünden in einen Indikator für Diesseitigkeit folgt einer Säkularisierung, die nicht zwingend den Motivbestand christlichen Denkens verabschiedet, sondern vor allem den normativen Rahmen. Der neuzeitliche Diskurs über Todsünden kann so vielgestaltig werden und sich nach je wechselnden normativen Vorgaben orientieren (schwere vs. lässliche Sünden; Erbsünde vs. aktuelle Sünden usw.). Die sieben Hauptlaster dagegen werden zu einem insbesondere im Protestantismus umstrittenen mittelalterlichen Theologem, dessen Wirkmacht eben nicht primär den Todsündendiskurs bestimmt – obwohl einzelne der Sünden des Septupels wie die *superbia* eine eigene Wirkungsgeschichte als Todsünde zeitigen –, sondern als Matrize zur Darstellung des Irdischen aufgrund des Formelcharakters rhetorisch-allegorische Faszinationskraft entfalten kann. Nicht nur hat die bildende Kunst seit der Renaissance den mittelalterlichen Lasterkatalog als illustrative Vorgabe einer Lebensbeschreibung genutzt, sondern der spezifische Umbau in Vorstellungen von Weltlichkeit lässt sich auch in der Literatur der Neuzeit beobachten. Die Siebenzahl und der Formelcharakter haben hier allerdings lange Zeit gegenüber dem exzessiven Moment wie etwa in Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* eine geringere Rolle gespielt. Erst im 20. Jahrhundert dominiert in textuellen Aneignungen der Sieben Todsünden gerade das Formale, etwa bei Brecht oder in der metaphorischen Übertragung auf ethisches Verhalten beispielsweise in Mahatma Gandhis »Seven Social Sins«¹⁰ oder auf ökologische Kontexte in den – einer rhetorischen Überbietungsgeste folgend – *Acht Todsünden der zivilisierten Menschheit* des Ethnologen Konrad Lorenz.¹¹ Solche Titel und Listen folgen metaphorischen Strategien, die nicht im eigentlichen Sinn die Verweltlichung des Sündenregisters betreffen, sondern vielmehr bereits voraussetzen, dass die eigentliche Dynamik der Sieben Todsünden als eine innerweltliche darstellbar ist.

Vilém Flussers *Geschichte des Teufels* folgend, rückt diese Dynamik des diesseitigen Lebens in einen noch einmal größeren Kontext: Denn »eine alte Weisheit der katholischen Kirche« lehre uns, dass es der Teufel sei, der »sich der sieben Todsünden [bedient], um die Seelen an sich zu reißen.«¹² Wenn man nun berücksichtigt, dass der Teufel und

10 Veröffentlicht am 22. Oktober 1925 in der Zeitung *Young India*.

11 München 1973 (³⁴2009).

12 Vilém Flusser: *Die Geschichte des Teufels*. Berlin ³2006, S. 11.

der theologische Todsündendiskurs im »dreizehnte[n] bis sechzehnte[n] Jahrhundert«¹³ virulent sind und entsprechend berücksichtigt, wie »tendenziös in der Nomenklatur dieser Sünden«¹⁴ die Kirche ist, dann kann man hinter dem Todsündendiskurs die Matrix eines Zweikampfes erkennen, zwischen Gott und (von Gott geschaffenem) Teufel. Entsprechend kann man »alles, was aus der Zeit hinausweist, »göttlichen Einfluß« nennen, und alles zeitlich Gebundene dem Teufel zuschreiben. [...] Der Teufel aber wirkt in der Welt, um die Phänomene zu erhalten, um zu verhüten, daß sie zu Noumena werden.«¹⁵

Die neuzeitliche Faszination für die mittelalterlichen Sieben Todsünden rührt Flusser zufolge aus einem genealogischen Blick, der an einer Aufschlüsselung der Symptomatik der Jetztzeit interessiert ist. Pointiert gesprochen erkennt er, »daß die ganze Entwicklung des Lebens nichts ist als eine Inkarnation der Entwicklung des Teufels«,¹⁶ mithin die »Geschichte des Teufels« für uns als »Geschichte des Fortschritts« oder als »»Die Geschichte der Geschichte««¹⁷ lesbar gemacht werden kann. In der Geschichte kann der Teufel als das absolut Böse deshalb nicht endgültig Gestalt werden, denn die Geschichte bleibt, wie die Heilsgeschichte, der Ort, an dem zwischen Gut und Böse bis zum Ende aller Geschichte geschieden werden muss. Selbst sündigen Menschen kann deshalb die Gnade Gottes zuteil werden. »[L]e seul homme qu'on ait put croire une incarnation du diable«, bemerkt Stendhal einmal, indem er diesen Zustand der Geschichtlichkeit als ebenso erlösungsbedürftig wie erlösungsfähig ironisch überbietet, sei »l'infâme [Papst] Alexandre VI« gewesen.¹⁸ Auch wenn Papst Alexander VI. hier unter allen Menschen als einziger ausgezeichnet wird, besteht diese Auszeichnung doch nicht darin, zu sagen, er sei der Teufel, sondern »qu'on ait put croire«, er sei der Teufel. Gesagt wird also etwas über die graduell variierende Wahrnehmung menschlicher Eigenschaften als teuflisch. Mithin wird der Teufel für eine Charakterologie oder Typologie der Wahrnehmung menschlichen Verhaltens fruchtbar gemacht.

¹³ Ebd., S. 8.

¹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁵ Ebd., S. 9.

¹⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷ Ebd., S. 10.

¹⁸ Stendhal: *Voyages en Italie. Textes établis, présentés et annotés par Victor del Litto*. Paris 1973 (Bibliothèque de la Pléiade; 249), S. 622 (*Promenades dans Rome*, S. 597–1189, hier: 20. August 1827).

Die Todsünden präfigurieren die Phänomenalität des nach-mittelalterlichen Lebens unter den wertenden Vorzeichen der mittelalterlichen Kirche und einer gottgeweihten Doktrin. Wie der Teufel uns im Strom der Geschichte, des Verfalls, des ewigen Wandels festhält, erlaubt uns göttlicher Einfluss, an eine Erlösung von der Sterblichkeit zu glauben. Um den Wertfaktor, das Tendenziöse der Todsünden, gegenüber ihrer phänomenalen Beschreibungsmacht herauszuarbeiten, ergänzt Flusser das Sündenregister bzw. den Lasterkatolog um eine positive, zumindest aber neutrale Gegenzeichnung:

Es ist jedoch nicht schwer, den Todsünden neutralere Namen zu geben, welche verhüten, daß wir die Wege des Teufels von vornherein verwerfen. Statt Hoffart kann man Selbstbewußtsein sagen, statt Geiz Wirtschaft, statt Wollust Instinkt (oder Lebensfreude), statt Völlerei Heben des Lebensstandards, statt Neid Kampf um soziale Gerechtigkeit und politische Freiheit, statt Zorn Entrüstung über die Welt und die Grenzen des menschlichen Willens und statt Trägheit und Trauer des Herzens philosophische Ruhe.¹⁹

Interessant an Flussers Phänomenologie der Todsünden ist also, wie sie sich darum bemüht, im katholischen Wertekalog die Weltlichkeit herauszulesen. Kirchlicher Doktrin und spiritueller Jenseitsbezogenheit stellt sich die Welt als das radikal andere einer Gottesbezogenheit dar – als Radikalität zeichnet sich demgemäß aber auch ein transphänomenales Jenseitigkeitsbewusstsein für die Phänomenalität diesseitiger Weltanschauungen. Ins Spiel kommen die Sieben Todsünden deshalb als holistische Formel in einer Welt, deren Weltlichkeit gerade keine Gesamtschau mehr zulässt. Eine tiefe Ironie, die der Rhetorik des Formelhaften innewohnt, kennzeichnet entsprechend die postdogmatische Rede von den Sieben Todsünden.

Die Moderne ist entsprechend auch die Geschichte von Substituten religiöser Ordnungsphantasmen, wenn nicht deren verschobener Verdrängung oder Wiederkehr. Metaphorische Aktualisierungen, Verschiebungen oder Überlagerungen kennzeichnen daher die moderne Rhetorik der Todsünden, ganz gleich, ob hiermit auf die Formel der Sieben Todsünden angespielt wird, die tödlichen im Unterschied zu den lässlichen Sünden oder irgend eine andere der vielen Matrizen des Todsündendiskurses. Hannah Arendt hat die Grundstruktur dieser Modifikationen des Religiösen zum

¹⁹ Flusser: Die Geschichte des Teufels (wie Anm. 12), S. 11 f.

Quasi- oder Pseudoreligiösen am Begriff der Weltanschauung aufgewiesen: ›Weltanschauungen‹, so argumentiert Arendt, seien alles andere als das Substitut eines religiös-fundiert geschlossenen Weltbildes in säkularen Zeiten, sondern vielmehr dessen anderes, dessen Funktion einen je eigenen historischen Ort besitzt und nicht ohne eine Theorie des Ersatzes – als Ersatz-Religion – analysierbar sei.²⁰ Jean Pauls »Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei« aus den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* zeichnet dem 19. Jahrhundert exakt diese Situation einer Reflexion auf das Verhältnis von Religion und Quasi- oder Ersatzreligion vor. Bei Baudelaire, Mitte des 19. Jahrhunderts in *Le Spleen de Paris*, kehrt sich der metaphysische Nihilismus Jean Pauls um: Nicht mehr liegt der Schatten, die Erinnerung an Gott wie die an einen Toten über der Welt, sondern wird die Abwesenheit Gottes konsequent zu Ende erzählt. »Mes chers frères«, schreibt Baudelaire in »Le joueur généreux«, »n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la belle ruse du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas.«²¹ Die Erzählung bleibt hier eine theologische, auch wenn sie aller Bezüge auf die christliche Heilslehre entkleidet wird; je mehr die Aufklärung voranschreitet, desto mehr scheinen ihre Züge den Worten des Teufels entsprungen zu sein.²²

20 »[G]ewisse Materialisten des vorigen Jahrhunderts [= 19. Jahrhundert] sahen [...] in ihrer Philosophie eine neue Religion. Engels' Antwort auf diese Argumente ist so stichhaltig wie eh und je: Eine Religion ohne Gott ist wie Alchimie ohne den Stein der Weisen, und den modernen Materialismus für eine Religion zu halten läuft auf dasselbe hinaus, wie moderne Chemie für die wahre Alchimie auszugeben.« (Hannah Arendt: Was ist Autorität? In: dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. Hrsg. von Ursula Ludz. München 2012, S. 159–200, hier S. 167)

21 Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1975, S. 326. Vgl. zu Strategien der Verschleierung des Bösen Jürgen Werner: *Die sieben Todsünden. Einblicke in die Abgründe menschlicher Leidenschaft. Mit Illustrationen von Heinz Edelmann*. Stuttgart 1999, S. 9–11, hier S. 10: »Der Sünder ist stets der Schein-Heilige.« Werner verweist auf die umgekehrte Erkenntnis am Anfang der Kanonisierung der Sieben Todsünden bei Thomas von Aquin: »›Wenn das Böse ist, ist auch Gott.‹ [Thomas von Aquin] Das scheint die bisher subtilste Weise zu sein, die Sünde zu bestimmen. Sie wird schlicht eingespannt in den Zweck, Gottes Dasein zu bestimmen.« (S. 11)

22 Allein als Geschichte eines Gestaltwandels im Sinne einer ›Säkularisierung‹ als Anthropomorphisierung ist die Virulenz des Teufels um 1800

Die Prominenz diabolischer Erzählungen im 19. Jahrhundert findet hier eine ihrer Wurzeln. Beispielsweise greift Adalbert von Chamisso in *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte*, von Friedrich de la Motte Fouqué 1814 herausgegeben,²³ auf das alte Motiv des Teufels als Seelenkäufer zurück. Besonders ›wundersam‹ an dieser Geschichte mutet vordergründig an, dass der Teufel im Wortsinn die Aufklärung, die *lumières*, zu verkörpern scheint, denn er kauft mit einem Säckel Gold Schlemihls Schatten und stellt ihn derart in gleichsam omnifokalem Licht aus. Die vollendete Aufklärung löscht bei Chamisso jedoch mit dem Schatten zugleich die Gesellschaftsfähigkeit – Schlemihl wird zum Außenseiter, der die Menschen ängstigt. Der eigentliche Handel ist damit vorbereitet: Im Austausch für seine Seele erhalte Schlemihl seinen Schatten zurück. Einziger Triumph Schlemihls ist es, auf diesen Teufelspakt zu verzichten. Als Naturforscher lebt er fortan einsam. In einer Figur, die die Beschleunigung der Moderne bereits vorwegnimmt, wird Schlemihl mit Siebenmeilenstiefeln ausgestattet. Auf einer Radierung von 1827 sieht man deutlich, wie in der Vorstellung der Teufel – aus dem Schattenreich kommend – kaum anderes als die Gestalt eines Schattens ist:²⁴

und im 19. Jahrhundert nicht zu erklären. Vgl. dennoch die reichhaltige Diskussionen der Vielgestaltigkeit des Teufels bei Jost Keller: Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800. Duisburg 2009.

23 Fouqué selbst hatte 1810 im »Galgenmännlein« den Teufel zum Akteur gemacht und eine Art Zweikampf zwischen Teufel (vertreten durch Galgenmännlein) und Mensch (Reichard) um die Vorherrschaft in der säkularen, kaufmännisch geprägten Welt inszeniert. Durch eine List besiegt Reichard das Galgenmännlein, indem er es an einen Teufelsbündler verkauft, der nichts mehr zu verlieren hat, weil er seine Seele bereits zuvor dem Teufel verkauft hatte. Die christliche Moral mit einer Läuterung vom Leichtsinn liegt hier auf der Hand. – Das Motiv, den Teufel indirekt durch Handlanger oder in verdeckter Gestalt auftreten zu lassen, ist gängig. Im 19. Jahrhundert nehmen in der Literatur die Versuche zu, ›Teuflisches‹ in das Handeln und Aussehen im Übrigen ›normaler‹ Menschen – oder Teufelsgesellen, während der Teufel selbst unheimlich entzogen bleibt wie bei Fouqué – zu verlegen, so z. B. in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (rote Haare, tierischer Pelz usw.). Vgl. zur Menschlichkeit des Diabolischen bzw. zum Teufel im Menschen Konrad Paul Liessmann (Hrsg.): *Die Faszination des Bösen. Über die Abgründe des Menschlichen*. Wien 1998.

24 Vgl. zu *Schlemihl*-Illustrationen Michael Lommel: Peter Schlemihl und die Medien des Schattens. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 17 (2007), S. 33–50, hier S. 43 f.



1 Radierung von George Cruikshank (1827)

Die Sonnenuhr im Zentrum der Illustration erinnert uns an den Zusammenhang zwischen den Sonnenstrahlen, dem Schatten und der Zeit. Die schattenlose Zeit, die Aufklärung wird zur Zeit des zeitlosen Wissens der objektiven Naturforschung. Was man auch erkennt: Schlemihl und der schattenhaft gezeichnete alte Mann (Teufel) sehen einander nicht an, während die Schatten einander vis à vis gegenüberstehen – aggressiv wie zwei Boxer, deren Kampf der Teufel mit unlauteren Mitteln entscheidet, indem er Schlemihls Schatten vom Bein her den Boden entzieht. Immerhin ist bei Chamisso anders bei Baudelaire noch eine Alternative zum Ausverkauf der Seele gegeben: in der wissenschaftlichen Vollendung des Projektes der Aufklärung.

Dieses Bild der Schattenlosigkeit als Sinnbild der Aufklärung findet sich auch in einem ›Denkbild‹ Walter Benjamins, das unter dem Titel »Kurze Schatten« in der *Neuen Schweizer Rundschau* im November 1929 veröffentlicht wurde:

Wenn es gegen Mittag geht, sind die Schatten nur noch die schwarzen, scharfen Ränder am Fuß der Dinge und in Bereitschaft, lautlos, unversehens, in ihren Bau, in ihr Geheimnis sich zurückzuziehen. Dann ist, in ihrer gedrängten, geduckten Fülle, die Stunde Zarathustras

gekommen, des Denkers im ›Lebensmittag‹, im ›Sommergarten‹. Denn die Erkenntnis umreißt wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn die Dinge am strengsten.²⁵

Benjamins im Zeichen von Nietzsches Zarathustra stehendes Denkbild verdichtet die von Chamisso bekannte Verbindung von Schattenlosigkeit bzw. Lichtmetapher und exakter Erkenntnis. Das in *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte* dominante Motiv der sozialen Ächtung, mithin der Geschichtslosigkeit des Schattenlosen, kehrt bei Benjamin als »Geheimnis« derjenigen Dinge wieder, bei denen sich in der Mittagssonne der Schatten zum Umriss des Erkennbaren verdichtet hat und gleichsam wie eine undurchsichtige Grenze eine jeweilige Perspektivität der Dinge in Klarheit auflöst. Die Erkenntnis wird einsam, unvermittelt unmittelbar und dadurch gleichsam intransparent. Das, was die Dinge »am strengsten« erkennen lässt, gibt sich perspektivlos: »Mit dem Verschwinden des Schattens geht auch das Symbol für die Realitätsdichte der Dinge verloren, durch welche die Sonne nicht dringen kann.«²⁶ Im Hintergrund des messianisch gezeichneten Zarathustra, dessen »Stunde [...] im ›Lebensmittag‹« gekommen sei, klingt Nietzsches nihilistische Konnotation der (christlichen Heils-) Geschichte an, die im Umriss der Dinge wieder geheimnisvoll werden kann – das heißt: einem offenen Zeithorizont eingeschrieben werden. Ob teuflisch (Chamisso) oder messianisch (Benjamin): Die gleiche Matrix dient hier der Schließung eines geschichtlichen Horizonts, dessen Überschreiten nicht anders als im Bild der Formalisierung des Alten denkbar ist. Hier ist es »die Acedia, der Mittagsdämon«, der in »die Paradoxie einer Grenzsituation« führt.²⁷

Man kann diesen Befunden aus einer Geschichte der Dialektisierung der Aufklärung durchaus unterschiedliche Zielperspektiven unterstellen: Dem Schreckgespenst des Teufels, der das Unheimliche der Moderne, der Aufklärung, des Kapitalismus symbolisiert, steht die Entlarvung dessen, was Geschichte von sich her ist, als teuflisch gegenüber. In E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) entdeckt der junge

25 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV,1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1972, S. 373.

26 Werner: Die sieben Todsünden (wie Anm. 21), S. 203.

27 Ebd., S. 202.

Mönch Medardus in einer Reliquienkammer einzig ein Teufelselixier, das seine Wirksamkeit bewahrt hat: Es enthüllt sich im Verlauf des Romans, dass das Elixier nur das erste Glied in einer Kette ist, die Medardus den ›Erbsündenfluch‹ entdecken lässt, der seit Generationen auf seiner Familie lastet. Der besteht aber in nichts anderem als in der Erbsünde, mithin der Sexualität des Menschen. Ironischerweise kann Medardus diesen Familienfluch brechen, denn die von ihm geliebte Aurelie stirbt vor einer eventuellen Vermählung. Gewissermaßen als Apotheose der Schrift gelingt Medardus bis zu seinem Tod am ersten Todestag Aurelies die Aufzeichnung seiner Lebens- gewissermaßen als parabolische Menschheitsgeschichte. Hoffmanns ironischer Ästhetizismus und seine literarische Phantastik unterscheiden ihn von der diabolischen Geschichtsphilosophie des Demokratiekritikers Joseph de Maistre, der in den *Considérations sur la France* (1809) die Französische Revolution allein deshalb begrüßte, weil sie die Depraviertheit des aufgeklärten Menschen aufweise, der sich für frei halte, aber als guillotinierte Marionette ende. Für de Maistre liegt hierin das Versprechen einer Gottesoffenbarung – die Revolution als »les voies de la Providence«,²⁸ auf denen »eine neue Qualität der Allianz zwischen dem Menschlichen und dem Infernalischen wahrzunehmen« sei, das seit Augustins »niederschmetternde[r] Demonstration«, wie das Cogito »aus der Sezession des Hochmuts vom Reich Gottes hervorgegangen war. Wer fühlt: ›ich bin‹, sollte immer hinzufügen: ›des Teufels‹.«²⁹

Der Virulenz einer Sprache des Teufels wie des Todsünden-Dogmas in postreligiösen Kontexten kommt also eine analytische Funktion zu: In einer Gegenzeichnung zur Sünde gewinnt das weltliche Pendant an Signifikanz und wird – ungeachtet des Wertekontextes – zumutbar, wenn nicht notwendiger Lebensinhalt. Wie die Heilsgeschichte vom Versprechen auf einen – aus der menschlichen Geschichte seit dem Sündenfall heraus – zwingend fernen Tag lebt, erfüllt sich Zeitbewusstsein als Geschichte im Sinne von Geschichtlichkeit erst, indem sie sich vom Paradigma der Heilsgeschichte löst und so ihr Antidot wird und bleibt. Von hier aus ist die Verschmelzung von beidem in einem rhetorischen Strudel ein zwar

²⁸ Joseph Marie de Maistre: *Considérations sur la France* (1809). Nouvelle édition, revue par l'auteur. Paris 1814, S. 8–30, hier S. 24: »les crimes des tyrans de la France devenoient les instruments de la Providence.«

²⁹ Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*. Frankfurt a. M. 2014, S. 55 f.

dogmatisch großer, phänomenologisch jedoch kleiner Schritt. Hochmut oder Selbstbewusstsein, Wollust oder Sinnenfreude, Melancholie oder Trauerarbeit – stets schreibt sich die Differenz von einem nicht-phänomenalen Wissen her. Die Verwechslung von Sünde und Tugend stellt so selbst den Modus einer Reflexion von Geschichtlichkeit dar: Was ist Geschichte und zu welchem Zweck wird sie erzählbar gemacht?, lautet die Schlüsselfrage dieses rhetorischen Amalgams.³⁰

III. DIE ERSCHLIESSUNG VON GESCHICHTE IM ZEICHEN DER SÜNDE UND DES TEUFELS

Eindrücklich kann man die Faktur dieser ungleichen Kippfigur aus (Rhetorik der) Sünde und (Erfahrung der) Lust bzw. (Lust der) Selbsterfahrung bei Stendhal studieren, der gleichermaßen dem historischen Denken des realistischen Zeitalters angehört wie zum Kultautor der Moderne wurde. Bekannt ist, wie sehr Stendhals Geschichtsdenken – das zunächst ein Erschreiben des Historischen ist – der Literatur überhaupt die Türen der modernen Geschichte geöffnet hat. Tolstoi bemerkte, dass die in ihrer Verlorenheit, Zerstreutheit wie Unmittelbarkeit der geschilderten Gewalt epochale Schlachtschilderung zu Beginn der *Chartreuse de Parme* maßgeblich wurde für die Schlachtszenen in Tolstois *Krieg und*

30 Paradigmatisch für den Bedeutungswandel der Todsünden kann Günter Blambergers Engführung des Melancholie-Diskurses gelten: »Was in homerischer Zeit als Strafe der Hybris und in christlich-mittelalterlicher als Todsünde [der Acedia] und teuflischer Zweifel am göttlichen Ordo gilt, ist für die Renaissancephilosophie in der Nachfolge des Aristoteles Voraussetzung der Genialität, der Ausweis des ›deus in terris‹. Was in der Aufklärung als irrationale und illegitime Kritik an der Möglichkeit eines vernünftigen Fortschritts zum irdischen Glück verurteilt werden kann und im orthodoxen Marxismus des 20. Jahrhunderts schlicht ein falsches Bewußtsein demonstriert, ist bei Adorno als würdige Verzweiflung die einzig noch angemessene Haltung angesichts der Insuffizienz menschlicher Ratio.« (Günter Blamberger: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman: Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart 1985, S. 7) Vgl. auch ders.: Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen. In: ders. und Dietrich Boschung (Hrsg.): Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. München 2011, S. 11–46, insbesondere S. 28).

Frieden.³¹ Dabei ist nicht eigentlich das positivistisch-konkretistische Moment ausschlaggebend, sondern seine Perspektivierung.³²

Stendhals Welt, die Weltlichkeit seiner Literatur, konstituiert sich entlang verschiedener Grenzen: zwischen Frankreich und Italien, zwischen Politik und Liebe, zwischen erfüllter und unstillbarer Sehnsucht, zwischen Realismus und Phantastik. Dass die italienische Renaissance als Zwischenepoche den Rahmen vieler Erzählungen Stendhals und auch der *Chartreuse de Parme* abgibt,³³ verstärkt diese Grenzziehung innerhalb des Werks, die eben auch auf historische Hybridisierungen hinausläuft, zwischen dem Noch-Ursprünglichen und dem schon Korruptierten, auch zwischen dem projektiven Blick des 19. Jahrhunderts und dem primordialen Gegenentwurf, durchaus quellengestützt, einer Welt echter Leidenschaften in der italienischen Renaissance. Ein Rest des Rousseau'schen Naturzustandes mit seiner heuristischen Spiegelfunktion geistert durch Stendhals französisch erschriebenes Italien.

Eines der rhetorischen und narrativen Mittel, diese topologischen und historischen Doppelcodierungen aufrecht zu erhalten, stellt auch der Diskurs über den Teufel und die Todsünden dar. In seinen 1829 erschienenen *Promenades dans Rome* berichtet Stendhal unter dem Eintrag zum 12. Dezember 1827 davon, wie einst der Teufel mit dem Wind auf dem Kapitol spazieren ging: »[A]rrivé près de l'église del Gesù, le diable dit au vent : »J'ai quelque chose à faire là-dedans, attendez-moi ici.« Depuis le diable n'en est jamais sorti, et le vent attend encore à la porte.«³⁴ Dabei vergisst Stendhal nicht, ein »dit le peuple« einzustreuen, um dem Ganzen das Gepräge einer Volkslegende zu geben, die sich um das stets windige

31 So schrieb Leo Tolstoj 1895 an Paul Bouayet: »Ich bin Stendhal wie kaum irgendwem verpflichtet: ich verdanke ihm die Kenntnis des Krieges. [...] Und ich wiederhole es: In allem, was ich vom Kriege weiß, war mein erster Lehrer Stendhal.« (Zit. nach Elisabeth Edl: Nachwort. In: Stendhal: Die Kartause von Parma, wie Anm. 2, S. 657–710, hier S. 669.)

32 Dorothee Kimmich hat dies sogar unter das Stichwort der Konstruktion gestellt – ein vielleicht etwas technischer Begriff für Stendhals eigentümliche Mischung aus Realismus und Phantastik. Vgl. Dorothee Kimmich: Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München 2002.

33 Vgl. allgemein Mignon Wiele: Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance. Tübingen 2003.

34 Stendhal: *Voyages en Italie* (wie Anm. 18), S. 725 (*Promenades dans Rome*).

Kapitol in Rom gebildet hat.³⁵ Was in der Kirche der Jesuiten genau passiert, findet seine Antwort nur in der bekannten Vorurteilsstruktur den Jesuiten gegenüber: ihrer konsequenten Ausrichtung auf die Welt und die Mission; ihrem (intriganten) Verhandlungsgeschick und ihrer absoluten Treue zum Papst. Was aber hat der Teufel in der *église del Gesù* zu tun? Handelt es sich um eine Art heilsgeschichtliches Showdown, bei dem die Jesuiten als Krieger Gottes siegreich bleiben? Der Wind, der seit dieser Zeit durch die Gassen am Kapitol pfeift, gibt ein anderes Signal: das einer unwirtlich gewordenen Welt, in der gleichermaßen Teufel wie Jesuiten von der Bildfläche verschwunden sind. Stendhal verschärft diese eigentümliche Beschreibungssituation noch, wenn er direkt anschließend über die Bedeutung der Jesuiten nachdenkt und an den Jesuitenschüler und späteren Atheisten und Mathematiker Jérôme de Lalande erinnert: »M. de Lalande disait : ›Savez-vous pourquoi tous les prêtres du monde me prônent ? c'est que je suis un athée-jésuite !‹«³⁶ Auch hier fehlt auffälliger Weise eine Auslegung. Jedoch wird der Erfolg des Jesuitenordens in der Regel gerade mit ihrer Ausrichtung aufs Weltliche zusammengebracht. Ein Jesuit, könnte man pointieren, ist ein Kirchendiener, der als solcher nicht mehr tätig ist – weil er mit weltlicher Macht verschmolzen ist – und gleichwohl den Index der Kirchentreue trägt. Doch anstatt eines Paradoxes formiert sich mit den Jesuiten ein Gesetzes-Dispositiv, denn »[c]ette société n'est-elle pas l'une des plus remarquables, depuis celle instituée par Lycurgue, depuis celle instituée par Moïse?«³⁷ Sparta und die Zehn Gebote: Mit den Jesuiten hebt also eine neue Weltordnung an, die im Zeichen eines dogmatischen Paradoxes und innerweltlicher Hyperbolik steht: Im Dienste Gottes steigert sich irdisches Erleben – diese Schlussfolgerung sieht Stendhal auch in der bildlichen Ausstattung der Jesuitenkirche verwirklicht: »Il y a de la chaleur et un beau désordre dans le groupe des vices renversés par un rayon qui part du nom de Jésus.«³⁸

35 Nach Lucentini handelt es sich hierbei um eine »Anekdote, die [...] im 18. und 19. Jahrhundert als beliebter Witz in ganz Rom zirkulierte« und die »ein interessantes Beispiel für eine der nicht ganz so boshaften Geschichten [ist], die die vielen Widersacher der Jesuiten kolportierten.« (Mauro Lucentini u. a.: Rom. Wege in die Stadt. Aus dem Englischen von Inge Leipold. München 2000, S. 111)

36 Stendhal: *Voyages en Italie* (wie Anm. 18), S. 725 (*Promenades dans Rome*).

37 Ebd.

38 Ebd.

Die Welt als ungeordnete ist schön: Weil sie in ihrer fehlenden Ordnung die Ironie von Gottes Walten ausdrückt.

Die kleine volkstümlich dargelegte Erzählung über die Jesuiten im Rahmen eines Reiseberichts gibt einen wichtigen Hinweis auf die eigentümliche Präsenz des Teufels bei Stendhal, der da ist, nur um abwesend zu sein. Der Teufel ist in die Welt Stendhals eingegangen. Allzu leicht täuschen die Kirchenmauern, die Instanz des Papstes und die Frömmigkeit darüber hinweg, dass den Teufel besiegen heißt, ein Stück weit des Teufels zu werden. Über den Fürsten von Parma heißt es in der *Chartreuse* entsprechend, er »n'était point un méchant homme«, allerdings habe er »fait jeter dans les prisons un assez bon nombre« seiner Gegner. Moralische Entlastung für sein Handeln findet er in dem Satz: »Il vaut mieux tuer le diable que si le diable nous tue.«³⁹

An anderer Stelle der *Chartreuse* heißt es über Limercati, nachdem er von Gina Pietranera abgewiesen wurde, dass »son amour s'exalta, il devint fout, et parla de se brûler la cervelle, chose inusitée dans les pays à enfer.«⁴⁰ Niemals gereicht den Handelnden ihr Spiel mit dem Teufel zum Nachteil, sondern stets belegt es die Faktizität des Gefühls gegenüber dem ›Gebräuchlichen‹: Der Teufel und die Sünde sind Teil einer Hyperbolik der Leidenschaften. Weder hat dabei Gina den Abschiedsbrief an Limercati wörtlich gemeint, noch wird Limercati Selbstmord begehen: Ziel ist die Wiederbelebung und Intensivierung der Liebe durch Weckung der Eifersucht. Auch hier wird der Teufel also mit dem Beelzebub ausgetrieben, und auch hier verknüpft sich das diabolische Spiel in seiner Doppelbödigkeit mehr mit den Abgründen der Leidenschaft als mit theologischer Dogmatik oder moralischer Verwerflichkeit. Das Land, in dem man an den Teufel glaubt und dennoch vorgeben kann, sich selbst aus Liebe zu töten, stellt die gesteigerte irdische Welt dar. Stendhal siedelt sie in der italienischen Renaissance an – auch weil sich hier im Vergleich und sogar direkten Kontrast zum laizistischen Frankreich die Verquickungen von kirchlicher Sündentheologie und Macht der

³⁹ Stendhal: *Romans et nouvelles II* (wie Anm. 2), S. 143 (*La Chartreuse de Parme*, S. 21–493).

⁴⁰ Ebd., S. 43. Als gleichsam theologisches *correspondant* zur Liebe – mit dem Analogon des Feuers – eröffnet die Hölle (*enfer*) eine sündentheologische Tiefendimension der Liebe: Das was (exaltierte) Liebe (*s'on amour s'exalta*) tut (*se brûler la cervelle*, etwa mit einem *coup de feu* / Kopfschuss), tritt an die Stelle dessen, was das Höllenfeuer in einem Land ist, das daran glaubt.

Leidenschaft schneller für eine hyperbolische Rhetorik nutzen lassen. »J'ai suivi à la campagne«, berichtet Stendhal in den *Promenades dans Rome*, »quelquefois trois jours de suite, l'expression des traits d'une jeune Romaine: ils étaient immobiles, et rien ne les faisait sortir de cette expression.« Gerade diese Unbeweglichkeit der Gesichtszüge, die Stendhal als Gegensatz zur affektierten Mimik der Franzosen und ihrer Kultur der Höflichkeit darstellt, scheint ihm die höchsten Leidenschaften erst herauszufordern: »L'homme le plus philosophe se dit: ›Quel bonheur de rendre folle d'amour une telle femme!«⁴¹ Noch pointierter heißt es im Eintrag vom 5. Dezember 1827:

Le Romain de déguise par aucun compliment l'*âpreté du réel de la vie*. Ce respect pour la vérité et la permanence des désirs sont, à notre avis, les deux grands traits qui séparent le plus le Romain du Parisien. Paul disait fort bien hier: « Cette sincérité, pour nous inusitée, de la société romaine, lui donne un premier aspect de méchanceté; elle est pourtant la source de la *bonhomie*. »⁴²

Stendhal zeichnet hiermit gleichsam Anfangs- und Endbild von Geschichte: zwischen ursprünglicher Leidenschaft und deren Erstarrung in der Zeichenhaftigkeit, im bloßen Zitat von Affekten. Dabei trägt seine sündenhafte Hyperbolik einen Index, der nicht nur Stendhals historischen Ort näher bestimmen lässt, sondern insgesamt das Verhältnis zur Geschichte erkennen lässt. Nach Crouzet sind Stendhals Figuren stets in *dupeurs* und *dupés* unterteilt,⁴³ das heißt ist die Geschichte stets Mittel, einen Menschen als das eine oder andere zu erweisen. Dass es bei Stendhal keine zugrundeliegende substantielle Idee des Menschen gibt, sondern nur nach dem Wertgefüge *dupeurs/dupés* gerasterte Handlungsweisen, verbindet und trennt ihn von

41 Stendhal: *Les voyages en Italie* (wie Anm. 18), S. 1100 (*Promenades dans Rome*, 12. Dezember 1828).

42 Ebd., S. 710 f.

43 Michel Crouzet: *Le Héros fourbe chez Stendhal, ou Hypocrisie, politique, séduction, amour dans le beylisme*. Paris 1987, S. 33. Vgl. Stendhals Überlegung: »Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été : bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc., etc. C'est la réponse au grand mot: Gnoti seauton.« (Stendhal: *Vie de Henry Brulard*. In: ders.: *Œuvres intimes II*. Paris 1982 [Bibliothèque de la Pléiade; 304], S. 525–963, hier S. 735).

son ennemi capital, J. de Maistre. Celui-ci dans un text admirable de l'*Examen de la philosophie de Bacon*, s'interroge sur l'hypocrisie ; il la juge rage, « je crois à ce vice hideux aussi peu qu'il est possible », car il est inutile de dire d'un homme « c'est un hypocrite », quand « il suffit de dire, c'est un homme. »⁴⁴

Crouzets Einschätzung aufgreifend, erläutert Francesco Mancini, dass in ihrer jeweiligen Anthropologie des Phänomenalen sowohl de Maistre als auch Stendhal

subscribe to a theory of the Fall. Maistre, however, dates it to the Book of Genesis, Stendhal to Napoleon's final defeat in 1815. Maistre sees the French Revolution as a divine punishment of French and European sin, Stendhal views the same events as a rebirth of Plutarchan heroism, a triumphant reaffirmation of human greatness. Maistre's man can only be redeemed by God, Stendhal's by the next charismatic exemplar, whether a Danton or a Napoleon.⁴⁵

»Fall« im Sinne eines ursprünglichen und für das Folgende maßgeblichen Sündenfalls bedeutet nach dem bei de Maistre akzentuierten heilsgeschichtlichen Modell zunächst den Eintritt ins Geschichtliche und in der Konsequenz die Erlösungsbedürftigkeit angesichts des menschlichen Stands der Sündhaftigkeit. Dabei verknüpft sich die Sünde nicht nur durch Erbsünde mit dem Schicksal der Menschen, sondern in der durch Augustinus wirkmächtig gewordenen Deutung mit der Geschlechtlichkeit des Menschen:

Indem Augustinus alle spontanen Intuitionen der moralischen Alltagsvernunft auf den Kopf stellte, konzipierte er eine Form von Sündigkeit, die durch die Tatsachen der Fortpflanzung unmittelbar auf sämtliche Nachkommen Adams überging [...]. Mit Hilfe seines Erbsünde-Konzepts gelang dem melancholischen Bischof die Konstruktion eines Kontinuums irdischer Geschichte.⁴⁶

Stendhals Figuren entscheiden sich als Liebende für die Geschichte, die zur Geschichte des *héros* (Crouzet) wird, der damit zugleich der

44 Crouzet: *Le Héros fourbe chez Stendhal* (wie Anm. 43), S. 256.

45 Francesco Mancini: *Stendhal's Parallel Lives*. Bern 2004, S. 107.

46 Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (wie Anm. 29), S. 18.

Liebe (als Ende einer Geschichte der Leidenschaft) entsagen oder sie verraten muss – so lautet das Schema. Erzählte Geschichte ist deshalb ebenso unausweichlich wie tragisch konnotiert. Unterlegt findet sich dieses Modell sehr häufig mit einer archaischen Szenerie, die gleichsam typologisch von Leidenschaft, ihren Widerständen sowie Ehre, Heldentum und Scheitern erzählen kann.⁴⁷ Die *Chroniques italiennes* – posthum versammelte Italien-Erzählungen – wie auch *La Chartreuse de Parme* erzählen von diesem archaischeren, leidenschaftlich intensivierten Sehnsuchtsland Stendhals, der italienischen Renaissance, das archetypisch wie eine Puppenstube und sündhaft wie die Phantasie ist, während über allem der Anstrich einer phantastischen Selbstverständlichkeit liegt. Beinahe alles erscheint in den *Chronique italiennes* entschuldbar, wenn das jeweilige Handeln nur von wahrer Leidenschaft erfüllt schiene. In der Erzählung »San Francesco à Ripa« bittet die Titelheldin ihren Oheim, Papst Benedikt XIII., »de lui donner la *bénédiction papale*, qui, comme on ne le sait pas assez, à l'exception de deux ou trois péchés atroces, absout tous les autres, *même sans confession*.«⁴⁸ Benedikts aus »tendresse«⁴⁹ gespeistes Zutrauen täuscht jedoch, denn was in den Worten des Erzählers mit dem Hinweis auf zwei oder drei Todsünden – also keineswegs den kanonischen Gesamtkatalog, sondern nur deren

47 Zwar unterscheidet Stendhal – wie Girard betont (vgl. René Girard: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität. Mit einem Nachwort von Wolfgang Palaver. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruth. Münster* 2012, S. 28 f.) – in seinen beiden Romanen im Gegensatz etwa zu den *Chroniques italiennes* zwischen wahrer Leidenschaft und korrumpierter Eitelkeit; die Erkenntnis etwa Julien Sorels in *Le rouge et le noir*, dass er Madame de Rênal wahrhaft liebt, während die Liebe zu Mathilde von Eitelkeit getrieben wurde, ist jedoch nicht handlungsleitend, sondern tragische Erkenntnis zu einem Zeitpunkt, als alle Handlungsoptionen bereits zunichte sind: Madame de Rênal und Julien erkennen die Wahrhaftigkeit ihrer Liebe erst, nachdem sie ihn verriet, nachdem er versuchte, sie zu töten, anschließend das eigene Todesurteil des Gerichts provoziert hat und Madame de Rênal final im Kreis ihrer Kinder doch noch stirbt. Dass wahre Liebe möglich sei, ist deshalb ebenso eine Gewissheit von Stendhals Erzählen wie sein Erzählen zugleich die Unmöglichkeit der Realität wahrer Liebe – wenn nicht ihre Vernichtung – vorführt.

48 Stendhal: *Romans et nouvelles II* (wie Anm. 2), S. 734 (»San Francesco à Ripa«, S. 733–747).

49 Ebd.

unbestimmten Restbestand⁵⁰ – aller menschlichen Zurechenbarkeit und sogar der Unfehlbarkeit des Papstes (»bien qu'infailible«)⁵¹ entzogen wird, bildet in der Folge den Eingang zur eigentlichen Erzählung. Während die Unfehlbarkeit des Papstes selbst als irdischer Fehlbarkeit ausgesetzt geschildert wird, wird die Sünde das Momentum des Erzählens, gleichsam wie eine, qua moralischer Kodifizierung, entzogene, Nullstelle, an der die Erzählung ihr eigentliches Geschehen einsetzt.

Solche paradoxalen Sündenregister strukturieren die Erzählwelt in den *Chroniques italiennes* durchgängig. Wenn aber in der Wendung von den Todsünden sich zugleich ein *désir caché* und die Wahrheit der Phantasiewelt ausspricht, ist die Wahrheit das Ende allen Erzählens. Ehrlichkeit findet man deshalb bei Stendhal nicht in der repräsentativen Welt des Hofes mit ihren Intrigen und Machtspielen, sondern in der Gegenwelt der Briganten. In »L'Abesse de Castro« erläutert der Fürst Fabrizio Colonna, dessen Soldaten den Wald von Faggiola unsicher machen, seinem jungen Hauptmann Jules Branciforte diese Logik für den Fall, dass er gefangen genommen würde: »dites faux à tout hasard«, erläutert er für den Fall eines Kontaktes mit der höfischen Welt, »et gardez-vous comme de péché mortel de dire la moindre vérité.«⁵² Die »wahre Welt« findet nur »im Wald«, im leidenschaftlichen Kampf statt. Die Eindrücklichkeit der Warnung belegt, wie sehr Stendhal hier einer strikten Verkehrslogik folgt: Giulio muss lernen, um auch im Angesicht seiner Feinde (der etablierten Adelskultur) zu bestehen, stets das »Verkehrte« zu sagen – für die »wahre« Sache muss er sich der »falschen« bemächtigen. Man kann das als den Anfang vom Ende der Erzählung von ursprünglicher Leidenschaft betrachten.

Dass diese Wahrheit bei Stendhal im Kern eine des Begehrens ist, hat René Girard gezeigt: Jener *désir mimétique*, der Monsieur de Rênal in *Le rouge et le noir* veranlasst, den jungen Julien Sorel seinem Konkurrenten Valenod als Hauslehrer abzuwerben, ist strukturell und führt dazu, dass die Figuren stets lieben, was sie nicht haben (können), und haben sie es erreicht, die Langeweile – und mit ihr der Verlust ursprünglicher Leidenschaft – droht. Deshalb kann Girard davon sprechen, dass Stendhals »eigenständiges Denken« nichts ist als »Roman«:

⁵⁰ *Péché atroce*, dt. »schreckliche Sünde« variiert »Todsünde«, frz. *péché mortel*, ohne dass hiermit per se der Kontext einer kanonischen Matrix der Sieben Todsünden (*sept péchés capitaux*) aufgerufen wäre. Vgl. Anm. 6.

⁵¹ Stendhal: *Romans et nouvelles* II (wie Anm. 2), S. 734: »En cela, bien qu'infailible, il se trompait, ainsi que Rome entière.«

⁵² Ebd., S. 599 (»L'Abesse de Castro«, S. 561–652).

ein »Observationslaboratorium für Geschichte und Soziologie [...] in der zweiten Potenz.«⁵³ Nicht Ideen oder Lösungen steuert Stendhal zur Ideengeschichte bei, sondern eine Einbettung in Erfahrung:

In den Augen von Stendhal ist jeder Mensch edel, der seine Begehren aus sich selbst zieht [...]. Adel, im geistigen Wortsinn, ist also ganz genau Synonym für Leidenschaft. [...] Am Ursprung muß es Geistesadel geben, damit es Adel im gesellschaftlichen Sinn geben kann. [...] Diese Deckungsgleichheit wird in den *Italienischen Chroniken* veranschaulicht. Im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts entstehen und entfalten sich die höchsten Leidenschaften in der Elite der Gesellschaften. [...] Damit diese Übereinstimmung sich aufzulösen beginnt, genügt es, [...] daß der Adlige sich ihrer bewußt wird. [...] Je mehr sich der Adel [...] erblich wird, um so entschiedener schließt er die eigenen Reihen vor dem leidenschaftlichen Wesen, [...] und um so mehr verstärkt sich das ontologisch Böse.⁵⁴

Der Eintritt in die Geschichte als Versuch, das Begehren zu erfüllen, führt also zunächst in mimetische Refigurationen, um anschließend ›Geschichte‹ als die Auslöschung der ursprünglichen Leidenschaft zu erkennen. Aus dieser Entdeckung des Zusammenhangs von Geschichte mit dem Bösen gibt es in Stendhals Welt nur zwei Auswege: den Sieg der dämonisch-unheilvollen Besitzansprüche oder die Entsagung.⁵⁵ Am

53 René Girard: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Mit einem Nachwort von Wolfgang Palaver. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruth. Münster 2012, S. 120 f.

54 Ebd., S. 122 f.

55 Mit Blick auf die Geschichte des Bürgertums: »Stendhal findet die Restauration abstoßend, aber nicht, weil er sie als einfache ›Rückkehr zum Ancien Régime‹ betrachtet. Eine solche Rückkehr ist undenkbar. Die Verfassung Ludwigs XVIII. ist im übrigen ein Schritt in Richtung Demokratie, der erste ›seit 1792‹.« (Ebd., S. 134) Der Adel vollzieht also eine (gesteigerte) Mimesis der Bürgerlichen; im 19. Jahrhundert wird nicht mehr der Streit des 18. (zwischen Adel und Bürgertum im Sinne des *Ancien Régime*) ausgetragen: »Die historischen Überreste übertünchen eine neue Struktur zwischenmenschlicher Beziehungen. Der Kampf der Faktionen wurzelt nicht in der früheren Ungleichheit, sondern in der gegenwärtigen Gleichheit« (ebd., S. 136). Entsprechend gilt: »In der Politik sind die Überreste von Adel bei den strikten Republikanern auszumachen. Einzig die Republikaner halten die Hoffnung aufrecht, jede Form von Eitelkeit zu

Ende der »Abesse de Castro«, wo das Happy End greifbar ist, verzichtet deshalb die Äbtissin, Hélène, auf die Erfüllung ihrer Liebe zu Jules – nach einer für sie zwar unbedeutenden Affäre mit dem Bischof von Castro – »pour ne pas voir un reproche dans [s]es yeux«. ⁵⁶ Die Mimesis steigert sich hier, indem das mimetische Modell mit dem Objekt des Begehrens verschmilzt; »la dague dans le cœur« Hélènes ⁵⁷ ist Indiz – nicht Symbol – der Liebe. Solange die Wahrheit verschwiegen, die Todsünde ungedacht bleibt, entfalten sich gegen diesen finalen Hinweis Stendhals Erzählungen als Melodramen voller jener ehrlichen Briganten, über die »tant de gens en ont parlé sans les connaître« und »que nous en avons maintenant les idées les plus fausses.« ⁵⁸

Auch das folgt einer ironischen Logik, weil zu diesen Vorstellungen »les plus fausses« auch und gerade die Phantasien des Erzählens gehören, die im Falschen das Wahre erzählen und deshalb – unerfüllbare Wunschscenarien – ein Panorama des Begehrens, mithin des Lebens entfalten. In den Erzählungen Stendhals stellt sich die ungetrübte Leidenschaft nur zusammen mit ihrem Pendant, der Sünde, dar. Wenn die Leidenschaft aber zur Sünde führt oder sich die Sünde als höhere Form der Leidenschaft ergibt, spricht das gegen das Korsett der Gefühle, gegen die sozialen Bedingungen des Liebens. Stendhals Italien-Leidenschaft als Spitze gegen das restaurative Frankreich ebenso wie die Welt der Briganten gegen die bürgerliche Ordnung sind Ausdruck dieses Komplexes, der gleich doppelt sardonisch ist: Einerseits weil er sich automatisch gegen den französischen Staatsdiener Stendhal, mit bürgerlichem Namen Henri Beyle, andererseits weil die »richtigen« Vorstellungen, die sich den »idées plus fausses« entgegenstellen, auf ihre Abwesenheit in der Wirklichkeit hinauslaufen. Die Erzählungen laufen deshalb ebenso wie *La Chartreuse de Parme* auf den Tod als Ausdruck echter Liebe hinaus oder aber stellen das Motiv der Entsagung ans Ende. Angezogen vom Geheimnis des

vernichten. Sie bewahren also die Illusionen des 18. Jahrhunderts über die Vorzüglichkeit der menschlichen Natur.« (Ebd., S. 138)

56 Stendhal: *Romans et nouvelles* II (wie Anm. 2), S. 625: »Vis«, schreibt Hélène kurz vor ihrer Selbsttötung an den geliebten Jules, »et rappelle-toi souvent la mémoire de Ranuce, tué aux Ciampi, et celle d'Hélène, qui, pour ne pas voir un reproche dans tes yeux, est morte à Sainte-Marthe.«

57 Ebd.

58 Ebd., S. 561: »Le mélodrame nous a montré si souvent les brigands italiens du seizième siècle, et tant de gens en ont parlé sans les connaître, que nous en avons maintenant les idées les plus fausses.«

anderen begegnen sich Stendhals Figuren als Liebende; im Versuch, den anderen zu erkennen,⁵⁹ bilden sie die Erkenntnis des anderen als Geheimnis aus – an dem sie letztlich scheitern.⁶⁰

»Vanina Vanini« folgt dem gleichen Schema: Die Titelheldin verliebt sich unstandesgemäß in den armen Pietro Missirilli. Die durch ihr Elternhaus vereitelte *mésalliance* führt zu einer nur noch intensiveren Liebe auf beiden Seiten. Als Missirilli jedoch den Kampf für die Freiheit gegen diejenige Ordnung, die die Familie der Geliebten repräsentiert, aufnimmt, wendet sich das Geschehen:

Chère amie, lui dit-il enfin, je regrette l'amour que vous avez pris pour moi ; c'est en vain que je cherche le mérite qui a pu vous l'inspirer. Revenons, croyez-m'en, à des sentiments plus chrétiens, oublions les illusions qui jadis nous ont égarés ; je ne puis vous appartenir. Le malheur constant qui a suivi mes entreprises vient peut-être de l'état de péché mortel où je me suis constamment trouvé. [...] J'avais une autre passion que celle de la liberté de l'Italie.⁶¹

Diejenige ›Todsünde‹, die einst den Reiz zwischen den Liebenden hat ausmachen können, wird nun zum Verrat an dem, was eigentlich nur Mittel schien, die Liebe real werden zu lassen. Missirilli adaptiert die moralische Rigorosität der Gegenpartei. Die Spirale des *désir mimétique*, der Eitelkeit und Entfremdung vom ›Adel der Leidenschaften‹, setzt ein. Längst nämlich hat Vanina Vanini den Geliebten, vermeintlich im Dienste der Liebe, hintergangen, indem sie seine politische Gruppierung verriet. Verzweifelt – vom Zorn über den Verlust getrieben – versucht sie ein letztes Mal den Stand der ›Unschuld‹, der ›Wahrheit‹ wieder herzustellen:

59 Vgl. zu einer ›Poetik der Observation‹ Andreas Kablitz: Realism as a poetics of observation: the function of narrative perspective in the classic french novel. Flaubert – Stendal – Balzac. In: Thomas Kindt und Hans-Harald Müller (Hrsg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin 2003, S. 99–136.

60 Vgl. zum nicht zuletzt deshalb wichtigen Geheimnis-Diskurs bei Stendhal Pierre Alain Bergher: Les mystères de *La chartreuse de Parme*: les arcanes de l'art. Paris 2010.

61 Stendhal: Romans et nouvelles II (wie Anm. 2), S. 770 (»Vanina Vanini«, S. 748–772).

Non, reprit Vanina furieuse, je veux que tu saches ce que j'ai fait, guidée par l'amour que j'avais pour toi. Alors elle lui raconta toutes ses démarches [...]. – Ah ! monstre, s'écria Pietro furieux, en se jetant sur elle, et il cherchait à l'assommer avec ses chaînes.⁶²

Was grotesk anmutet, wie man es sonst vielleicht nur von den Gefühlsverwirrungen bei Kleist kennt, belegt also eine Geometrie der Leidenschaften, die eine Analyse des bürgerlichen Zeitalters zeitigt. Sünde meint in dieser Konstellation das Medium romantischer Liebe und wird darin zum äußeren Anreiz wie zum Weg, den die Erzählung nimmt, und zuletzt zum eigentlichen Schauplatz des Geschehens und seiner Beurteilung bis hin zur moralischen oder tatsächlichen Vernichtung der Protagonisten. Echte Leidenschaft und deren verzerrte Schwester Eitelkeit sind bei Stendhal nur im finalen Unglück oder in der Entsagung als Wahrheit unterscheidbar, nicht aber prospektiv.

Im 20. Jahrhundert bleibt von dieser intrikaten Verbindung von Liebe und Sünde zumeist das offene Versprechen, gemäß dessen Liebe jedenfalls als Vision einen Ausweg verspricht. »Kann denn Liebe Sünde sein?«, heißt es bei Zarah Leander. Von der Frage zum implizierten Konnex ist es nur ein kurzer Weg bis zur Erzählung von den »7 Deadly Sins« als Allegorie des Beziehungslebens des modernen Menschen. Liebe als Sünde funktioniert dabei selbstredend nur als Versprechen, gleichsam als vom Alter uneinholbare Jugend. Die Sünde, die als Jugendsünde zu dem macht, was man ist, verklärt sich in der romantischen Idee der Liebe zur Erlösung von der eigenen Geschichte. »Let me tell you the truth«, heißt es in einem Song des amerikanischen Freiheitsromantikers Tom Petty, »I love you more / Than the sins of my youth«.⁶³

Somit gilt auch: Nur die Sünden der Jugend, das heißt vor der vollen Schuldfähigkeit (dem Tag des jüngsten Gerichts), sind eigentlich charakterbildend: weil sie überlebt werden. Dass trotzdem und darüber hinaus »wahre« Liebe möglich sei, folgt einer Übersteigerung des Sündhaften ins Verklärende, als Überwindung der eigenen Geschichtlichkeit. Sich gegenseitig die Narben zu zeigen, die eigene Geschichte hinter sich zu lassen, stellt deshalb eine genuin posthistorische Form des Liebesbekenntnisses dar. Dabei unterscheiden Bekenntnisformeln stets, um

⁶² Ebd., S. 772.

⁶³ Tom Petty: *Sin of My Youth*. Erschienen auf dem Album *Hypnotic Eye*, Reprise Records, 2014.

eine Peter Sloterdijk entlehnte Unterscheidung Günter Blambergers zu variieren, zwischen der Rolle des paranoischen Polemikers oder des romantisch-idealisierenden Liebhabers, zwischen Abgrenzung und Hingabe. So deutlich Tom Pettys Berufsjugendlichen-Songkunst »die richtige Alternative«⁶⁴ artikuliert, konturiert sich im Gegenzug gerade in der nicht aufgelösten, sondern zugespitzten Alternative bei Stendhal die so typische *désinvolture* umso gewichtiger:⁶⁵ nicht als Unentschiedenheit einer dandyhaften Coolness, sondern als Steigerung der Prosa zur *tragédie humaine*. Die bekannte Widmung »To the happy few«, wie Stendhal sie unter seine beiden Romane gesetzt hat, setzt dem ein ironisches Ende,⁶⁶ weil die Wenigen, die gemeint sein können, unabhängig von ihrer Anzahl Vereinzelte bleiben.⁶⁷

64 Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991, S. 9.

65 Überzeugend hat Marie Parmentier Stendhals *désinvolture* in den Kontext seines Schreibens und einer »partizipativen Leserrolle« gestellt. Vgl. Marie Parmentier: Stendhal Stratège. Pour une poétique de la lecture. Genf 2007.

66 Paul de Mans bekannte Lektüre der *Chartreuse de Parme* als Allegorie der Ironie trifft in der Allegorese der beiden Liebenden Fabrice und Clélia Stendhals Ironie der Leidenschaften insgesamt: »When they can see each other they are separated by an unbreachable distance; when they can touch, it has to be in a darkness imposed by a totally arbitrary and irrational decision, an act of the gods. [...] As such, it affirms Schlegel's definition of irony as a »permanent parabasis« and singles out this novel as one of the few novels of novels, as the allegory of irony.« (Paul de Man: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis 1983, S. 228)

67 Paul Valéry hat diese Ironie des Quasi-Mottos aller Stendhaliens »To the happy few« in einer Hommage in *Tel Quel* entfaltet – folgerichtig ohne den Namen Stendhal zu nennen: »La plus grande gloire imaginable est une gloire qui demeurera toujours ignorée de celui qui l'obtient.

Elle est d'être invoquée secrètement, d'être imaginée et placée par un inconnu dans ses pensées les plus mystérieuses pour lui servir de témoin, de juge, de maître et de contrainte sacrée. Voilà cette gloire mystique, et je sais qu'elle existe, pour l'avoir conférée à quelques-uns, dont même les vivants d'entre eux ne le purent soupçonner.« (Paul Valéry: *Tel Quel*. Bd. II. Paris 1943, S. 99).

THOMAS MACHO

TOTENTÄNZE IM DOM VON *METROPOLIS*

I.

In seiner kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs gegründeten englischsprachigen Wochenzeitung *Young India* kommentierte Mohandas Karamchand Gandhi am 22. Oktober 1925, unter dem Titel »When Crime not Immoral«, folgende Zitate:

A fair friend sends me 'Crisp sayings' by Dan Griffiths on crime and wants me to find room for them in these pages. Here are some extracts which a satyagrahi can readily subscribe to:

“State law is not necessarily moral. Crime is not necessarily immoral.”

“There is a world of difference between illegality and immorality.”

“Not all illegalities are immoral and not all immoralities are illegal.” Who can say that, whilst not to crawl on one's belly at the dictation of an officer might be an illegality, it is also an immorality? Rather is it not true that refusal to crawl on one's belly may be illegal, but it would be in the highest degree moral? An other illuminating passage is the following: “Modern society is in itself a crime factory. The militarist is a relative of the murderer and the burglar is the compliment of the stock jobber.” The third excerpt runs as follows:

“The thief in law is merely a person who satisfies his acquisitive instincts in ways not sanctioned by the community. The real thief is the person who takes more out of society than he puts into it.” But “Society punishes those who *annoy* it, not those who *injure* it, – the *retail* and not the *wholesale* offenders.”

Und auf der folgenden Druckseite setzte Gandhi fort, nun unter der Titelzeile »Seven Social Sins«:

The same fair friend wants readers of *Young India* to know, if they do not already, the following seven social sins:

Politics without Principles

Wealth without Work

Pleasure without Conscience

Knowledge without Character

Commerce without Morality

Science without Humanity

Worship without Sacrifice

Naturally, the friend does not want the readers to know these things merely through the intellect but to know them through the heart so as to avoid them.¹

Die »Seven Social Sins« wurden rasch populär; kurz vor seiner Ermordung soll Gandhi die Liste seinem Enkel Arun auf einem Blatt Papier übergeben haben. Sie zirkulierte auch unter dem Titel der »Seven Blunders of the World«, und natürlich als »Seven Deadly Sins«, als die sieben Todsünden, die den Tod des Sünders – und nach Gandhis Lesart: auch seiner Opfer und der Gesellschaft – bewirken. Wollte ein Leser freilich die »Seven Social Sins« den sieben Todsünden zuordnen, die Gregor der Große – nach Vorlagen von Evagrius Pontikos und Johannes Cassianus – definiert hatte, so käme er nur begrenzt weit: Gewiss wäre es möglich, die *superbia* (Stolz) auf eine Politik ohne Prinzipien zu beziehen, die *avaritia* (Geiz) auf Reichtum ohne Arbeit oder auf amoralische Geschäfte, die *luxuria* (Wollust) auf gewissenlosen Genuss; doch *ira* (Zorn), *gula* (Gier), *invidia* (Neid) oder *acedia* (Trägheit) finden keine passenden Pendants in Gandhis Liste. Nichtsdestotrotz gebührt Gandhi das Verdienst, erstmals die sozialen Implikationen der Todsünden sichtbar gemacht zu haben.

¹ *Young India*. A Weekly Journal. Edited by M. K. Gandhi. Volume VII. No 43 vom Donnerstag, 22. Oktober 1925. Ahmedabad 1925. S. 359 f.

II.

Zur selben Zeit, in der Gandhi die Liste der »Seven Social Sins« empfing oder verfasste – nämlich in den Jahren 1925 und 1926 – drehte Fritz Lang gerade seinen mutmaßlich berühmtesten Film: das Epos von einer neobabylonischen Klassengesellschaft in der futuristischen Großstadt Metropolis. Am 10. Januar 1927 erlebte der Film seine Premiere: Doch fand er keine Zustimmung bei Kritik und Publikum, weshalb schon am 25. August 1927 eine – von 4.189 auf 3.241 Meter – gekürzte Fassung neu herausgebracht wurde; dabei wurde nahezu ein Viertel des Originalmaterials zerstört. Erst 2008 wurde in den Archiven des Filmmuseums Pablo C. Ducrós Hicken in Buenos Aires eine Kopie der Originalversion aufgefunden, die es ermöglichte, die Lücken zu füllen und den Film weitgehend zu rekonstruieren. Diese – im Auftrag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung – restaurierte Fassung wurde erstmals am 12. Februar 2010, in Verbindung mit einer Sonderausstellung der Deutschen Kinemathek Berlin (*The Complete Metropolis*, vom 21. Januar bis 25. April 2010), gezeigt; ab 12. Mai 2011 lief der Film in zahlreichen bundesdeutschen Kinos.



1a/b *Metropolis* (D 1927), rechts: Figurengruppe im Dom²

Die Vorlage für *Metropolis* hatte Thea von Harbou, die Ehefrau Fritz Langs, verfasst; ihr Roman, Grundlage für das Drehbuch, war 1926 im

2 *Metropolis*, D 1927; Regie: Fritz Lang; Buch: Thea von Harbou; Produktion: Erich Pommer; Darsteller: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Heinrich George, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge. Bildnachweis aus: *Metropolis*. Transit-Film DVD. Erscheinungsdatum: 28.10.2011.

Berliner Verlag von August Scherl, der seit 1916 zum Konzern Alfred Hugenburgs gehörte, erschienen. Im Zentrum der bekannten Geschichte, in der Science Fiction, Apokalyptik, Technik-, Bild- und Maschinenkritik, Klassenkampf und Liebesromantik einprägsam amalgamiert wurden, betritt Freder, der Sohn des Oligarchen von Metropolis, den Dom, um Maria, die Anführerin der Arbeiter, zu treffen, die zwischenzeitlich – auf Betreiben seines Vaters und des dämonischen Erfinders Rotwang – durch eine mechanische Doppelgängerin ersetzt wurde. Im Dom stößt er auf eine unheimliche Figurengruppe:

Er suchte Maria, die an der Treppe zum Glockenturm auf ihn warten wollte; aber er fand sie nicht. Er wanderte durch den Dom, der menschenleer schien. Einmal blieb er stehen, da stand er dem Tod gegenüber. In einer Seitennische stand der gespenstische Spielmann, holzgeschnitten, in Hut und weitem Mantel, die Sense geschultert, am Gürtelstrick baumelnd das Stundenglas, und der Spielmann spielte auf einem Knochen wie auf einer Flöte. Die sieben Todsünden waren sein Gefolge.³



2a Holzschnitt Dürers
(1498)



2b *Metropolis*, Figurengruppe
im Dom

Das Bild wirkt synkretistisch: Es erinnert an Dürers Holzschnitte zur Geheimen Offenbarung (von 1498), aber auch an Motive der Totentänze, die seit dem 14. Jahrhundert – dem Zeitalter des Schwarzen Todes – in Europa zirkulierten. In diesen Totentänzen avancierte der Tod zum Spielmann; so hat ihn noch Alfred Rethel, spätromantischer Historienmaler

³ Thea von Harbou: *Metropolis*. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1984, S. 144.

und Urgroßvater des marxistischen Philosophen Alfred Sohn-Rethel, in einem Holzschnitt gestaltet. Bemerkenswert ist übrigens die Verwendung des Adjektivs ›holzgeschnitten‹ im Romantext, das gegen Ende der Dom-Szene nochmals wiederholt wird. Der Holzschnitt, so scheint es, verwandelt sich in eine Figur, die ihrerseits zum Leben erwacht:

Aus seiner Seitennische trat der gespenstische Spielmann, holzgeschnitten, in Hut und weitem Mantel, die Sense geschultert, am Gürtelstrick baumelnd das Stundenglas. Die Flöte spielend, trat er aus seiner Nische und zog in den Dom hinein. Und hinter ihm zogen die sieben Todsünden als Gefolge des Todes. Es zog der Tod um jede Säule den Kreis. Lauter und immer lauter erklang das Lied seiner Flöte. Die sieben Todsünden faßten sich bei den Händen. Als weitgeschwungene Kette schritten sie hinter dem Tod; und allmählich wurde ihr Schreiten ein Tanz. Die sieben Todsünden tanzten hinter dem Tod her, der die Flöte spielte.⁴

Für die Verfilmung von *Metropolis* schuf der Bildhauer und Bühnenbildner Walter Schulze-Mittendorff, der schon die asiatische Gottheit in Fritz Langs Film *Der müde Tod* (1921) gestaltet hatte, die Kleinplastiken vom Tod und den sieben Todsünden, in der Reihenfolge: Völlerei, Geiz, Eitelkeit, Wollust, Neid, Zorn und Trägheit. Schulze-Mittendorffs Freund Hans Wertheim war von dieser Figurengruppe so begeistert, dass er den Bildhauer dazu brachte, die 30 cm hohen acht Figuren in Bronze gießen zu lassen, um sie 1928 in einer Ausstellung seiner Kunstgalerie im Warenhaus Wertheim auf der Leipziger Straße öffentlich zu präsentieren.

Schulze-Mittendorff notierte lapidar: »Die vorhandenen Bronzen sind im Jahre 1926/27 auf Veranlassung von Hans Wertheim gegossen – anlässlich einer Ausstellung – die er veranstaltete. (In seiner Kunstabteilung – damals noch im Warenhaus.)«⁵ Während des Zweiten Weltkriegs ließ sich Schulze-Mittendorff dazu überreden, die Figurengruppe im Garten eines Freundes zu vergraben; nach Kriegsende wurde sie vorübergehend zurück-erstattet, verblieb wenige Jahre später jedoch im Besitz des ungenannten Freundes. Heute können Kopien in der Dauerausstellung des Berliner Museums für Film und Fernsehen am Potsdamer Platz besichtigt werden.

⁴ Ebd., S. 187.

⁵ Vgl. das Faksimile auf http://www.walter-schulze-mittendorff.com/7todsunden_text05.html [zuletzt: 27. Juli 2014].

III.

Nach der Machtergreifung Hitlers emigrierte Fritz Lang nach Paris und in die USA; angeblich hatte ihm Goebbels gerade die Leitung der UFA angeboten; Thea von Harbou blieb in Berlin und ließ sich scheiden. Im Gespräch mit Peter Bogdanovich erläuterte der Regisseur die Vorgeschichte dieser spontan getroffenen Entscheidung, die zurückreichte bis zu den Dreharbeiten für den Film *M* (1931), der zunächst den Arbeitstitel trug: *Mörder unter uns*. »Ich wollte den Film in der Zeppelin-Luftschiffhalle drehen«, erinnerte sich Lang.

Ich hatte schon mal einen Film da gedreht, und ich kannte den Mann, der für die Halle verantwortlich war. Er hieß Wehner, aber ich nannte ihn immer nur Uhu, weil er riesige, buschige Augenbrauen hatte. Wir waren sehr gut miteinander befreundet. Ich fuhr also zu ihm raus und sagte ihm: »Paß mal auf, ich würde die Halle gerne wieder mieten.« Er meinte: »Nein, wir wollen sie dir nicht vermieten.« Ich fragte ihn: »Wieso nicht?« Und er antwortete: »Du weißt schon.« Ich sagte: »Ich weiß überhaupt nichts. Sei nicht albern, Uhu. Ich habe nicht viel Zeit.« Er sagte: »Nein, kommt nicht in Frage. Und außerdem finde ich, daß du den Film lieber nicht machen solltest.« Ich sagte: »Wie bitte?« – »Ja«, sagte er, »ich finde, du solltest den Film nicht drehen. Du weißt schon warum. Du wirst die Gefühle vieler Leute damit verletzen, die mal sehr wichtig werden. Das ist nicht gut für dich.« Ich sagte: »Jetzt verrate mir doch mal, warum die Geschichte eines Kindsmörders jemandes Gefühle verletzen sollte? Das wird keine Liebesgeschichte, das kann ich dir garantieren ...« Er sagte: »Was? Worum geht es in dem Film?« Ich sagte: »Um einen Kindsmörder!« In dem Moment packte ich ihn am Kragen und fühlte etwas mit der Hand. Ich drehte den Aufschlag um, und da sah ich ein Hakenkreuz-Abzeichen. Er war Mitglied bei den Nazis geworden. Und die glaubten – blind –, der Titel *Mörder unter uns* bedeutete, daß der Film gegen die Nazis gerichtet wäre.⁶

⁶ Peter Bogdanovich: Fritz Lang: Schicksal, Mord und Rache. Übers. von Thomas Stegers. In: Wer hat denn den gedreht? Zürich 2000, S. 203–284, hier S. 214.

Zwar erinnert das Thema von *M* auch an den »Symbolkrieg« in Deutschland, als Carlo Mierendorffs und Sergei Tschachotins 1931 gegründete »Eiserne Front« mit einem Symbol aus drei Pfeilen gegen das Hakenkreuz opponierte;⁷ doch drehte Fritz Lang erst in Hollywood einige wirkliche Anti-Nazi-Filme: *Man Hunt* (1941), *Hangmen Also Die* (1943), *The Ministry of Fear* (1944) und *Cloak and Dagger* (1946). Am Drehbuch von *Hangmen Also Die* war Brecht beteiligt; und Peter Bogdanovich resümiert sogar, in zahlreichen Filmen Langs sei »der Einfluß des Dramatikers Bertolt Brecht spürbar«.⁸ Solche Einflüsse wurden allerdings auch in umgekehrter Richtung ausgeübt. Zusammenhänge zwischen *Metropolis* und der *Dreigroschenoper* (1928) fanden bereits gelegentliche Kommentare;⁹ doch nicht weniger erwähnenswert sind die Parallelen zwischen dem Film und dem Ballett *Die sieben Todsünden*, zu dem Kurt Weill die Musik, George Balanchine die Choreographie, Caspar Neher die Ausstattung und Brecht das Libretto, unter dem erweiterten Titel *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, beigesteuert hatten. Am 7. Juni 1933 wurden *Die sieben Todsünden* im Pariser Théâtre des Champs-Élysées – mit Lotte Lenya und Tilly Losch in den Hauptrollen – uraufgeführt.

Was den Film *Metropolis* mit dem Ballett *Die sieben Todsünden* verbindet, sind freilich nicht die Totentänze im Dom, sondern die – für die Handlung zentrale – Spaltung der weiblichen Hauptpersonen: in Maria I, das liebenswerte Mädchen, und ihre Doppelgängerin Maria II, die dämonische, der Holzpuppe Olimpia aus E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* nachempfundene Automatenfrau; dieser Spaltung von Maria I und II korrespondiert die Spaltung von Anna I und Anna II im Ballett Weills und Brechts, die schon im Prolog – dem Lied der Schwester – eingeführt und erläutert wird:

Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch.
 Sie ist etwas verrückt, ich bin bei Verstand.
 Wir sind eigentlich nicht zwei Personen,
 Sondern nur eine einzige.
 Wir heißen beide Anna,

7 Vgl. Sergei Tschachotin: Dreipfeil gegen Hakenkreuz. Kopenhagen 1933.

8 Ebd., S. 207.

9 Vgl. zuletzt David L. Pike: »Kaliko-Welt«: The Großstädte of Lang's *Metropolis* and Brecht's *Dreigroschenoper*. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), S. 474–505.

Wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft,
 Ein Herz und ein Sparkassenbuch,
 Und jede tut nur, was für die andre gut ist.
*Nicht wahr, Anna?*¹⁰

Während Maria I und II in eine gute und böse Erscheinung, Mensch und Maschine, zerfallen, erscheint mit Anna I und II die kapitalistische Subjektspaltung in Verkäuferin und Verkaufte, aber auch die genealogische Spaltung in die Stimme des Ichs und die Chorstimme der Familienmoral, die in Sprichworten und Binsenweisheiten ausgedrückt wird: »Müßiggang ist aller Laster Anfang« (zur Faulheit), »Wer über sich selber den Sieg erringt, der erringt auch den Lohn« (zum Stolz); »Halte dich zurück, Anna, denn du weißt, wohin die Unbeherrschtheit führt« (zum Zorn); »denn die Freßsucht ist vom Übel« (zur Völlerei); »das gibt immer solche Sachen, wenn man sich ein einz'ges Mal vergißt« (zur Unzucht); »nackte Habsucht gilt nicht als Empfehlung« (zur Habsucht); »Schwester, folg mir und verzicht' auf die Freuden, nach denen es dich wie die andern verlangt« (zum Neid).

Die Spaltung der Frauen ist charakteristisch für die Wahrnehmung der Männer im »Club der Söhne«: So wird schon Maria I in Thea von Harbous Romanvorlage charakterisiert, als das »herbe Antlitz der Jungfrau, das süße Antlitz der Mutter«, »ganz Magd und Herrin«, unantastbar und zugleich »Holdseligkeit«, »die schöne Stirn im Diadem der Güte; die Stimme Mitleid; jedes Wort ein Lied«. Maria I ist die im Liebestraum Begehrte, und die »sternengekrönte Jungfrau« auf dem Turm des Doms von Metropolis:

Aber die Jungfrau auf der Spitze des Turmes schien ihr eigenes sanftes Sternlicht zu haben und schwebte, losgelöst von der Schwärze des Steins, auf der Sichel des silbernen Mondes über dem Dom. Nie hatte Freder das Antlitz der Jungfrau gesehen, und doch kannte er es so gut, daß er es hätte zeichnen können: das herbe Antlitz der Jungfrau, das süße Antlitz der Mutter.¹¹

10 Bertolt Brecht: Die sieben Todsünden (späterer Titel: Die sieben Todsünden der Kleinbürger). Ballett mit Gesang. Musik von Kurt Weill. Paris 1933.

11 Von Harbou: Metropolis (wie Anm. 3), S. 11, 17, 25, 28.

Die exakte Wiederholung nimmt schon die Mechanisierung vorweg, den Rhythmus der Produktion von Jungfrauen- und Muttermaschinen, den Brechts Familienchor im fünften Bild des Balletts realistisch beschreibt:

Da ist ein Brief aus Philadelphia:
 Anna geht es gut.
 Sie verdient jetzt endlich.
 Sie hat einen Kontrakt als Solotänzerin.
 Danach darf sie nicht mehr essen, was sie will und wann sie will.
 Das wird schwer sein für unsre Anna,
 Denn sie ist doch so sehr verfressen.
 Ach, wenn sie sich da nur an den Kontrakt hält,
 Denn die wollen kein Nilpferd in Philadelphia.
 Sie wird jeden Tag gewogen.
 Wehe, wenn sie ein Gramm zunimmt,
 Denn die stehen auf dem Standpunkt:
 52 Kilo haben wir erworben,
 52 Kilo ist sie wert.
 Und was mehr ist, ist vom Übel.

Anna I, Wortführerin der Familie, wird dafür sorgen, dass Anna II den Kontrakt respektiert: namens des kleinen Hauses »am Mississippi-Fluß in Louisiana«, das den Lohn für alle Spaltungen repräsentiert. Und allmählich verwandelt sich die Tänzerin in eine Hausbesitzerin, das »herbe Antlitz der Jungfrau« in das »süße Antlitz der Mutter«, die Magd in die Herrin, das Mädchen in eine Maschine, und die »sternengekrönte Jungfrau« in das apokalyptische Weib,

bekleidet mit Scharlach und Rosenfarbe und überschüttet mit Gold und Edelsteinen und Perlen. Es trug einen goldenen Becher in seiner Hand. Auf der gekrönten Stirn des Weibes stand geheimnisvoll geschrieben: Babylon. Wie eine Gottheit wuchs sie auf und strahlte. Der Tod und die sieben Todsünden neigten sich tief vor ihr. Und das Weib, das den Namen Babylon trug, hatte die Züge Marias [...].

Freders Traumvision offenbart die spaltende Männerphantasie, die Gier nach

diesem blutroten Mund, als wäre er der Mittelpunkt der Welt, zu dem sein Blut nach ewigem Gesetz hinstürzen mußte. Peinvoll war dieser Mund ... Alle sieben Todsünden hatten solch einen Mund ...

Das Weib auf dem rosenfarbenen Tier, das den Namen Babylon auf seiner Stirn trug, hatte solch einen Mund ... Er drückte beide Hände vor seine Augen, um diesen Todsünden-Mund nicht mehr zu sehen.¹²

Der Spielmann mit seiner Knochenflöte ist in Wirklichkeit eine Frau.

¹² Ebd. S. 187 f., 219.

WILHELM VOSSKAMP

MORALTHEOLOGISCHE NORMEN UND ›POLITISCHE‹ LEBENSKUNST

Bertolt Brechts *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*

*Leben heißt für den Menschen: die Prozesse organisieren,
denen er unterworfen ist.*

Bertolt Brecht¹

I.

Parallel zur Entstehung von Bert Brechts ›Lehrstücken‹² und in der Fortführung von dessen Libretto *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*³ entwerfen Brecht und Kurt Weill in ihrem 1933 im Pariser Exil entstandenen ›Ballett‹

1 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 20: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1967, S. 144.

2 Konstitutiv für Brechts Lehrstücke wie *Der Jasager*, *Der Neinsager* oder *Die Maßnahme* ist der pädagogische Zweck. »Grundlage ist ein experimentierender selbstreflexiver Erprobungs- und Lernprozess« (Klaus-Detlef Müller: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München 2009, S. 92). Zur Forschungsdiskussion vgl. Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart ²1976; Klaus-Dieter Krabel: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart und Weimar 1993.

3 Vgl. den (auch die Forschung komprimiert zusammenfassenden) umfangreichen Artikel von Jan Knopf: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*⁴ eine Antithese zur ›bürgerlichen‹ Kunst und eine entschiedene Kritik des herkömmlichen Kunstverständnisses von Oper und Theater.

Walter Benjamin hat anlässlich seiner Besprechung der kurz vor den *Sieben Todsünden* aufgeführten *Dreigroschenoper* die Grundtendenz von »Brechts Dreigroschenroman« unter dem Zwischentitel »Die Satire und Marx« 1935 treffend auf den Begriff gebracht:

Brecht entkleidet die Verhältnisse, unter denen wir leben, ihrer Drapierung durch Rechtsbegriffe. Nackt wie es auf die Nachwelt gelangen wird, tritt das Menschliche aus ihnen heraus. Leider wirkt es entmenscht. Aber das ist nicht dem Satiriker zuzuschreiben. Den Mitbürger zu entkleiden ist seine Aufgabe [...]. Der Satiriker hält sich an seine Blöße, die er ihm im Spiegel vor Augen führt.⁵

[Art.]. In: ders. (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. I: Stücke. Stuttgart und Weimar 2001, S. 178–197. Außerdem: Wilhelm Voßkamp, Zwischen Utopie und Apokalypse. Die Diskussion utopischer Glücksphantasien in Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Hans Dietrich Irmischer und Werner Keller (Hrsg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Göttingen 1983, S. 157–168.

4 Zit. Ausgabe: Bertolt Brecht: *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Bd. 4: Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1988, S. 265–277. Zur Entstehung siehe ebd., S. 492–502. Zuerst in Französisch; der deutsche Originaltext erschien erst 1959. Der Zusatz »der Kleinbürger« wurde von Kurt Weill abgelehnt; er konnte sich damit aber gegenüber Brecht nicht durchsetzen. – Zur Literatur: Barbara Münch-Kienast: *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* [Art.]. In: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht-Handbuch (wie Anm. 3), S. 316–320; und vor allem Steven Paul Scher: Brecht's *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*. Emblematic Structure as Epic Spectacle. In: Donald H. Crosby und George C. Schoolfield (Hrsg.): Studies in the German Drama. A Festschrift in Honour of Walter Silz. Chapel Hill 1974, S. 235–252. Scher und Münch-Kienast betonen zu Recht (auch) die musikalischen und choreographischen Strukturen des ›Balletts‹. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf Brechts Text.

5 Walter Benjamin: Brechts Dreigroschenroman. In: ders.: Gesammelte Schriften III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1972, S. 440–449, hier S. 448.

Benjamin fügt hinzu:

Marx, der es zuerst unternahm, die Verhältnisse zwischen Menschen aus ihrer Erniedrigung und Verneblung in der kapitalistischen Wirtschaft wieder ans Licht der Kritik zu ziehen, ist damit ein Lehrer der Satire geworden [...]. In seine Schule ist Brecht gegangen. Die Satire, die immer eine materialistische Kunst war, ist bei ihm nun auch eine dialektische.⁶

Von dieser Grundvoraussetzung aus sind die Wahl und die literarisch-musikalische Bearbeitung des vornehmlich durch Gregor den Großen überlieferten mittelalterlichen Sündenkatalogs⁷ bestimmt. Komisch-satirische Verfremdungsmittel sollen gesellschaftliche Widersprüche aufdecken und Staunen und Neugier erregen. Vielfach durch theoretische Positionen Hegels und künstlerische des russischen Formalismus⁸ angeregt, geht es um die Welt als Wandelbares und zu Veränderndes. Das »experimentelle Hervortreiben von Widersprüchen des kapitalistischen Bürgertums«⁹ ist das Ziel. Der angestrebte Funktionswechsel des Theaters und der Oper definiert die traditionellen Medien um im Sinne der Möglichkeit eines »eingreifenden Denkens«. Im Verschärfen der Widersprüche und »in dialektischer Realitätserkenntnis [versucht es,] einen Beitrag zu ihrer Lösung [zu] leisten und damit zur Praxis zu werden«.¹⁰ Das »Vergnügungstheater« soll so auch zu einem »Lehrtheater« werden.

Die Bearbeitung der Sieben Todsünden stellt unter verschiedenen Aspekten ein für Brecht besonders naheliegendes und attraktives Sujet dar. Seine Vertrautheit mit der christlichen Tradition und ihren unterschiedlichen künstlerischen Kontrafakturen erlaubt ihm deren zugespitzte satirische und parodistische Bearbeitung. Seit dem von Brecht als Schüler

⁶ Ebd., S. 449.

⁷ *Superbia* (Hochmut), *invidia* (Neid), *ira* (Zorn), *acedia* (Trägheit), *avaritia* (Habgier), *gula* (Völlerei), *luxuria* (Wollust). Die Reihenfolge ist nicht strikt festgelegt; auch Brecht verändert sie, wie bereits in der überlieferten Tradition. Vgl. dazu den Beitrag von Ursula Peters im vorliegenden Band.

⁸ Vgl. Reinhold Grimm: Portrait mit biblischen Zügen. In: ders.: Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück. Frankfurt a. M. 1979, S. 77–105, hier S. 98.

⁹ Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus. Stuttgart ²1975, S. 117.

¹⁰ Müller: Bertolt Brecht (wie Anm. 2), S. 119.

1913 verfassten Stück *Die Bibel*¹¹ lässt sich sein widerspruchsvolles Verhältnis zum Christentum (Ablehnung von jeglicher Jenseitshoffnung und scharfe Kritik an der Kirche als Institution) ablesen. Brechts bleibende Bibelkenntnisse sind durchgehend nachweisbar und vielfach anschaulich zu beobachten. Nicht nur empfiehlt er Bibelstellen als Übungstexte für Schauspieler; er betont auch – dialektisch genug – etwa im Tagebuch am 20. Oktober 1916:

Ich lese die Bibel [...], sie ist unvergleichlich schön, stark, aber ein böses Buch. Sie ist so böse, daß man selber böse und hart wird und weiß, daß das Leben nicht ungerecht, sondern gerecht ist und daß das nicht angenehm ist, sondern fürchterlich [...]. Es ist böse, das zu glauben; aber die Bibel glaubt es vielleicht auch, sie ist voller Hinterlist, so wahr sie ist.¹²

Auf eine Frage nach seinen »liebsten Büchern« antwortet Brecht 1927: »Wenn ich die Bibel nenne, so ist das weder Interessant-Macherei noch Snobismus. Ich bin Epiker, also liebe ich die Bibel, ›Don Quichotte‹ und den ›Braven Soldaten Schwejk‹.«¹³

Dass Brecht die Bibel im Kontext von Cervantes' *Don Quichote* und Haseks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* nennt, ist in vieler Hinsicht aufschlussreich, weil ihn sowohl die Frage des Individuums (und seiner Doppelung im Sinne eines ›Dividuums‹) als auch das Problem einer selbstironischen und treffenden Satire lebenslang beschäftigt.

Das hybride, von Brecht und Weill gemeinsam konzipierte und szenisch choreographierte ›Ballett‹ (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*) ist für deren Zusammenarbeit in vieler Hinsicht charakteristisch. Parallel zum *Regiebuch der Oper ›Mahagonny‹* betont Kurt Weill 1930, dass der »Stil des Werkes [...] weder naturalistisch noch symbolisch [sei]«;¹⁴ vielmehr stelle »das Textbuch von Anfang [an] eine Aneinanderreihung von

11 Vgl. Grimm: Portrait mit biblischen Zügen (wie Anm. 8). Siehe auch Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie. München 2012, S. 18: »viele [...] Schülergedichte [setzen sich] mit biblischen und religiösen Themen auseinander«.

12 Zit. nach ebd.

13 Zit. nach ebd., S. 19.

14 Kurt Weill: Vorwort zum Regiebuch der Oper *Mahagonny* (Januar 1930). In: ders.: Ausgewählte Schriften. Hrsg. mit einem Vorwort von David Drew. Frankfurt a. M. 1975, S. 57–60, hier S. 59.

Zuständen [dar], die erst in ihrem musikalisch fixierten, dynamischen Ablauf eine dramatische Form ergäben«.¹⁵ Es gehe um eine ruhige Haltung und einen denkenden Menschen: »Wenn wir nun wieder erreichen wollen, dass der Zuschauer auch im Operntheater zum Mitdenken und zum Weiterdenken gebracht wird, so müssen wir hier noch mehr als auf dem Sprechtheater zu einfachen typischen Grundsituationen gelangen«.¹⁶ Weills Postulate stimmen mit denen von Bert Brecht überein. Dessen Charakterisierung des epischen Theaters und der epischen Oper dokumentieren, dass es ihm um das lehrhaft-deiktische Zeigen des Verhaltens von Menschen in erzählender Form geht, und »der Mensch [...] Gegenstand der Untersuchung« sein soll, mit dem Ziel, ihn zu verändern. Auch Brecht betont eine »Form der Sittenschilderung«, die in der Präsentation von Denk-Bildern nicht auf ein »Fortgeschrittensein« setzt, sondern auf das »Fortschreiten«:¹⁷

Wirklicher Fortschritt ist, was Fortschreiten ermöglicht oder erzwingt. Und zwar in breiter Front die angeschlossenen Kategorien mitbewegend. Wirklicher Fortschritt hat als Ursache die Unhaltbarkeit eines wirklichen Zustandes und als Folge seine Veränderung [...].¹⁸

II.

In der Form parabolischer Stücke konnten Brecht und Weill deshalb ihre gemeinsamen ästhetischen und gesellschaftskritischen Interessen verbinden. Im »Ballett« zu den *Sieben Todsünden der Kleinbürger* handelt es sich um eine Musik, Wort und Bild verbindende, trimediale emblematische

15 Kurt Weill: Anmerkungen zu meiner Oper *Mahagonny* (März 1930). In: ders.: *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 14), S. 56 f., hier S. 57.

16 Kurt Weill: Das Formproblem der modernen Oper (Februar 1932). In: ders.: *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 14), S. 49–51, hier S. 50.

17 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: ders.: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 1), Bd. 17: *Schriften zum Theater 3. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918–1956*, S. 1004–1016, hier S. 1015.

18 Ebd. Zur Konzeption von Brechts epischem Theater vgl. jetzt zusammenfassend Ulrich Kittstein: *Episches Theater* [Art.]. In: Peter W. Marx (Hrsg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart und Weimar 2012, S. 296–304.

Struktur, bei der die einzelnen Laster jeweils als Inscriptiones vorweg gestellt werden, denen genrezugehörige Scripturae und Subscriptiones folgen.¹⁹ Damit wird jede Bühnenillusion vermieden und zugunsten von reflektierender Distanz auf Einfühlung verzichtet. Brecht und Weill bestehen trotz der Verbindung dreier intermedial kombinierter Medien auf eine Trennung der ästhetischen Elemente in scharfer Abgrenzung zu Richard Wagners synthetischem Konzept eines ›Gesamtkunstwerks‹. Sie weisen das Kulinarische – »wie es sich für eine Oper schickt« – nicht grundsätzlich zurück; sie betonen aber, dass »eben das Kulinarische zur Diskussion«²⁰ gestellt werde.

Die Vorzüge einer epischen Darstellung als emblematische Parabelerzählung verbindet Brecht mit einer Problematisierung des ›bürgerlichen‹ Individuums.²¹ Sowohl in seinem 1925 erschienen Stück *Mann ist Mann* als auch im späteren Drama *Der gute Mensch von Sezuan* (1939–1941) charakterisiert Brecht das moderne Individuum als ein gespaltenes, indem er eine Doppelung vornimmt. In den *Sieben Todsünden* in der Figur Anna I und Anna II und im *Sezuan*-Stück, wo er jene durch die gesellschaftlichen Verhältnisse verdinglichte Subjektivität in zwei Figuren der Shen Te und Shui Ta entwirft. Die Aufspaltung des Individuums gilt ihm als Kennzeichen einer entfremdeten und verdinglichten Welt, die in der Beobachtung des Zuschauers und Zuhörers visuell und akustisch jeweils vergegenwärtigt werden soll. Die prekäre Verdoppelung der beiden Protagonistinnen Anna I und Anna II soll auf das Widersprüchliche des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft aufmerksam machen. Besteht unter diesen Bedingungen überhaupt eine Möglichkeit der individuellen Formung oder Selbstverwirklichung? Gerade die personale Einheit in der Differenz macht das Dilemma anschaulich. Deshalb werden experimentelle Situationen aufgebaut, die den Zuschauer und Zuhörer zum ›Mitspieler‹ und Beobachter werden lassen. In der ›Prüfung‹ der beiden Annas findet stets auch eine Selbstprüfung des Rezipienten statt;

19 Vgl. dazu insbesondere Scher: Brecht's *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (wie Anm. 4), S. 240–242.

20 Brecht: Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (wie Anm. 17), S. 1016. Vgl. dazu Scher: Brecht's *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (wie Anm. 4), S. 247 f., der zu Recht betont, dass es anstelle einer Synthese um die wechselseitige Verfremdung unterschiedlicher Medien geht.

21 Vgl. Münch-Kienast: *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (wie Anm. 4), S. 317 f.

ihm werden eine »sachkundige Beurteilung von Vorgängen [empfohlen], die nach bekannten Regeln ablaufen«.²² Welche »Regeln« sind es in den *Sieben Todsünden der Kleinbürger*?

In den »spärlichen Notizen, die dem ersten Textentwurf [des »Balletts] vorausgehen, [zeigt sich], dass Brecht zunächst nicht von [dem mittelalterlichen Katalog der seit dem 12. Jahrhundert überlieferten Sieben Todsünden]²³ ausgeht, sondern Verhaltensweisen und Befindlichkeiten aufzählt, die den Menschen unfähig machen, sich in der bürgerlichen Gesellschaft zu behaupten:

Die sieben Todsünden sie seien verdammt.

(Verschwendungssucht?)

- | | |
|---|-------------------|
| 1) die Armut | die Treue |
| 2) die Krankheit | die Nächstenliebe |
| 3) die Ideen | |
| 4) die wahre Liebe (statt die Ware Liebe) | |
| 5) die Gerechtigkeitsliebe | } |
| 6) das Wahrheitsagen | |
| 7) die Unverkäuflichkeit. | |
| die sich nicht prostituieren | |
| sich selber treu bleiben | |

ad 1) gewisse Nachsichtigkeiten, Unterlassungssünden:

Unterlassung von Grausamkeiten usw.«²⁴

Erst auf dieser Folie – der »zu verdammenen sieben Todsünden« – werden die in der endgültigen Fassung vorgenommene Neuordnung der traditionellen Todsünden-Abfolge und ihre partielle satirische Inversion verständlich. Nachdem das Szenario einleitend erzählerisch vergegenwärtigt ist, folgt vorweg deren Aufzählung:

²² Müller: Bertolt Brecht. (wie Anm. 2), S. 63. Zu Recht betont Müller, dass Brecht später »unter Hinweis auf des Paradigma des Boxens als Kampf ohne Feindschaft, von seinen Zuschauern die Haltung des Sportpublikums gefordert« hat (ebd.).

²³ Vgl. Anm. 7.

²⁴ o. V.: Kommentar. Die sieben Todsünden der Kleinbürger. In: Brecht: Werke (wie Anm. 4), S. 492–502, hier S. 494. Die Technik, moralische Aspekte ins Gegenteil umzukehren, hat Brecht schon in der *Mahagonny*-Oper angewandt.

Faulheit im Begehen des Unrechts
 Stolz auf das Beste des Ichs (Unkäuflichkeit)
 Zorn über die Gemeinheit
 Völlerei (Sättigung, Selberessen)
 Unzucht (selbstlose Liebe)
 Habsucht (bei Raub und Betrug)
 Neid auf den Glücklichen.²⁵

Dieser Katalog bestimmt den Diskussionsrahmen, indem sich die folgende Handlung vollzieht. Zwei Schwestern aus den Südstaaten der Vereinigten Staaten im 19. Jahrhundert, »die für sich und ihre Familie das Geld zu einem kleinen Haus erwerben wollen« (267), versuchen ihr Glück in sieben großen amerikanischen Städten. Beide Schwestern heißen Anna, von denen die eine als »Managerin und die andere [als] Künstlerin« auftritt, »die eine (Anna I) ist die Verkäuferin, die andere (Anna II) die Ware« (267). Auf der Bühne wird eine kleine Tafel aufgestellt, die die »Route der Schwestern durch die sieben Städte aufzeichnet« und auf der Anna I mit einem kleinen Zeigestock steht. Auf der Bühne vergegenwärtigt ist auch der »immer wechselnde Markt, auf den Anna II von ihrer Schwester geschickt wird« (267). Schließlich befinden sich noch Vater und Mutter und die beiden Brüder der Schwestern vor dem auf der Bühne dargestellten Haus in Louisiana, verbunden mit dem ironischen Hinweis, dass »das kleine Haus, das durch die Vermeidung der sieben Todsünden verdient werde«, wachse (267).

Dem folgt ein »Lied der Schwester«, in dem sich Anna I der Unterstützung und Abhängigkeit ihrer Schwester vergewissert, damit genügend Geld verdient werden kann (»Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch. Meine Schwester ist ein bißchen verrückt, ich bin bei Verstand« [268]). Betont wird noch einmal die asymmetrische Doppelheit in der Einheit:

Wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft
 Ein Herz und ein Sparkassenbuch
 Und jede macht nur, was für die andere gut ist. (268)

Erst nachdem diese Doppelheit der Protagonistin als zusätzliche Spielanleitung hervorgehoben worden ist, können die einzelnen »Todsünden«

²⁵ Brecht: Die sieben Todsünden der Kleinbürger (wie Anm. 4), S. 267. Die Seitenzahlen werden im Folgenden im Fließtext angegeben.

Punkt für Punkt veranschaulicht und diskutiert werden. Am Anfang steht jeweils eine Episode in der Erzählung über die Vorgehensweise und Erfahrungen der beiden Schwestern in den einzelnen Städten, worauf zunächst Lieder der Familie (in der satirischen Wiederaufnahme des griechischen Chors) folgen und später – als ›Rezitative‹ – »Lieder der Schwestern« hinzukommen. Alle Lieder erweisen sich als interpretierende Kommentare im Sinne von ›Inscriptiones‹ zu den vorher ikonographisch vergegenwärtigten ›Picturae‹. Der Name der einzelnen Todsünde bildet den Titel der Episoden als ›Inscriptio‹. Von den zehn ›Rezitativen‹ stammen sechs von Anna I und vier vom Familienquartett.²⁶

III.

Den Beginn macht – »auf der ersten Station« – die von Brecht und Weill charakterisierte Faulheit (*acedia*) in Anlehnung an und unter Anspielung auf die moraltheologisch verwerfliche *acedia* (Trägheit, Ignoranz, Melancholie), die nach Brechts und Weills Umdeutung im »Begehen des Unrechts« besteht. Mittels trickreichen Verhaltens und Überfallens von Ehepaaren werden Gelder erpresst bis zu dem Augenblick, in dem die strategisch vorgehende Anna I feststellt, dass ihre Schwester »anstatt zu arbeiten, auf der Bank sitzt und schläft« (269). Sie muss deshalb geweckt und zur ›Arbeit‹ angehalten werden.

Das »Lied der Familie« unterstreicht kommentierend das Verhalten und Einschreiten der fleißigen Schwester in Verbindung mit der Kritik an der trägen Schwester, die es an »Fleiß« fehlen lasse.

Abgekürzt lautet die ironisch-dialektisch umformulierte Maxime zur *acedia*: Faulheit im *unrechten* Gelderwerb ist die eigentliche Sünde der (klein-)bürgerlichen Gesellschaft.

Auf der zweiten Station in Memphis kommt Brecht bereits zu einem seiner zentralen poetologischen und literatur-politischen Themen: Die Managerin Anna I lässt ihre Schwester Anna II in einem Kabarett auftreten, in dem sich letztere als Künstlerin verwirklichen möchte, ohne an das auf einfache Genüsse wartende Publikum zu denken. Trotz des Versuchs, die äußerst negativen Reaktionen der Zuschauer zu ignorieren, befiehlt ihre schwesterliche Managerin, die Einstellung zur Kunst diametral zu ändern und auf den Publikumsgeschmack einzugehen, wobei – wie es im

26 Vgl. Scher: Brecht's *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* (wie Anm.4).

Text heißt – eine »Vettel« ihr das Tanzen beibringe, indem sie ihr unter dem Beifall des Publikums »die Röcke höher hebt« (279).

Das kommentierende »Lied der Schwester« thematisiert den Konflikt zwischen einer »Künstlerin, [die] Kunst machen will« und dem »was die Leute wollen« (270). Die Paradoxie von Kunstproduktion und Kunstrezeption ist nicht auflösbar; lässt man sich durch die Erwartungen des Publikums und dessen Geschmack bestimmen, hat man seine Ansprüche und Maßstäbe auf das, was hier verkürzt »Kunst« genannt wird, aufzugeben. Die Subscriptio zu einem Brecht lebenslang beschäftigenden Thema betont im dialektischen Denk-Bild, dass mit der »Kunst« jener Stolz (*superbia*) des Künstlers oder der Künstlerin auf dem Spiel steht, der, wenn man Erfolg will, nur »gefährlich« sein kann. Wenn ironisch hinzugefügt wird, dass es nicht einfach gewesen sei, der Künstler-Schwester »den Stolz abzugewöhnen« (270), geht es in der Logik dieses Dilemmas um Geld, mit dem ein Haus gebaut werden soll. Folgerichtig artikuliert das quasi imperative »Lied der Familie« auch jene Beschwerde, die auf das »Vorwärts!« dringt: »Was die da schicken / Das sind keine Summen mit denen man ein Haus baut!« (271) Der Chor der Familie stimmt in die deprimierende Einschätzung von Kunst ein, indem sie nur unter »materialistischen« Gesichtspunkten verstanden wird.

Die Perspektive ändert sich nicht, wenn Brecht das Medium wechselt. Als Statistin bei Film-Aufnahmen wird der Zorn (*ira*) einer Schwester thematisiert, die sich damit wiederum den Zorn eines Film-»Stars« zuzieht, mit der Folge, dass sie sofort entlassen wird. Die Strategin Anna I greift unmittelbar danach ein und empfiehlt – wie verstellt auch immer – eine Demutsgeste gegenüber dem Ungerechten: »Wer dem Unrecht in den Arm fällt / Den will man nirgendwo haben.« (271) Mehr noch: »Wer die Gemeinheit nicht duldet / Wie soll der geduldet werden?« (272) Der mehr als berechtigte Zorn über das Unrecht muss dem Menschen aus Klugheitsgründen abgewöhnt werden. Gerechter Zorn wird als »Unbeherrschtheit« deklariert. Der Text subvertiert das Verhältnis von Recht und Unrecht, Tugend und Sünde im Horizont einer »politischen« Lebensmaxime: »Immer sagte ich zu ihr: halt Du Dich zurück, Anna« (272).

Mit der Völlerei (*gula*) ändert sich die Tonlage des Textes insofern, als im Bild und im Kommentar des Chors (»Lied der Familie«) die lebensstrategische Disziplinierung der Schwester Erfolge zeitigt. »Anna ist jetzt selber ein Star« (272), deren Kunst als Tänzerin nur noch ein Problem des Körpergewichts darstellt. Einer Überwachung bedarf es nun nicht mehr, wie der Chor der Familie hoffnungsfroh betont, weil Anna künftig »ja sehr verständig« (273) sein werde. Die Annahme eines »Kontrakts«, der in

ironischer Weise auf Rousseaus Vertragsdenken anspielt, macht den Grad erfolgreicher Disziplinierung sichtbar, auf die sich die Familie verlassen kann. Die Lust (im Zeichen der ›Völlerei‹) wird verschoben; zum ersten Mal bedarf es keines Eingreifens der strategischen Schwester Anna I – es entsteht eine Art ›Ruhe‹ im Prozess der Abfolge einzelner Stationen.²⁷ Brecht greift damit ein neues Thema literarischer Satire auf, indem er das sich anbahnende Gleichgewicht und die partielle Umkehr der Position der Doppelfigur Anna zum Ausgangspunkt einer Satire auf die Vertragstheorie Rousseaus macht. Im *Gesellschaftsvertrag* (*Du contrat social*) heißt es:

Solange ein Volk zu gehorchen gezwungen ist und gehorcht, tut es gut daran; sobald es das Joch abschütteln kann und es abschüttelt, tut es noch besser; denn da es seine Freiheit durch dasselbe Recht wiedererlangt, das sie ihm geraubt hat, ist es entweder berechtigt, sie sich zurückzuholen oder man hatte keinerlei Recht, sie ihm wegzunehmen. Aber die gesellschaftliche Ordnung ist ein geheiliges Recht, das allen anderen zur Grundlage dient. [...]. Es beruht also auf Vereinbarungen.²⁸

Die ›Ruhe‹ des Kontrakts währt allerdings nicht lange. Am Beispiel der Unzucht (*luxuria*) zeigt der Text im Medium des in immer neuen Variationen diskutierten Themas ›Liebe‹, dass die durch gesellschaftliche Normen definierte ›Treue‹ ein dankbares Satire-Motiv darstellt. Eigensüchtige Liebesinteressen beider Annas offenbaren subjektive Ansprüche, die miteinander kollidieren. Auf groteske Weise wird sichtbar, dass ein Tauschverhältnis von Geld und Liebe nicht verhindert, dass man am Ende »zwischen zwei Stühlen« sitzt. Gefühle kann sich nur leisten, so der dialektisch subvertierende Text, wer »auf niemand[en] angewiesen ist« (274). Allerdings: Geld lässt sich zwar als Mittel einsetzen, verhindert aber weder Leidenschaft noch Eifersucht. Plötzlich agieren beide Schwestern in der Verfassung gesteigerter Emotionen ohne Aussicht, dass eine strategisch handelnde Person Frieden stiften könnte.

²⁷ Vgl. Münch-Kienast: Die sieben Todsünden der Kleinbürger (wie Anm. 4), S. 319.

²⁸ Jean-Jaques Rousseau: Du contrat social ou principes du droit politique. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Französisch/Deutsch. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker übers. und hrsg. von Hans Brockard, S. 11. Vgl. dazu auch Münch-Kienast: Die sieben Todsünden der Kleinbürger (wie Anm. 4), S. 319.

Die Todsünde der Habsucht (*avaritia*) offenbart das (lebens-)strategische Grundmotiv des Brechtschen Bilderbogens. Liebhaber zu ruinieren erweckt zwar öffentliche Aufmerksamkeit – gerade dann wenn sich diese nicht nur ruinieren, sondern in den Tod getrieben fühlen –; sie kann aber auch das öffentliche Ansehen beschädigen und dann kontraproduktiv sein. Die Rolle der Medien als Steuerungsmittel moralischen Verhaltens (»in den Zeitungen steht Schmeichelhaftes über Anna« [275] einerseits; aber »ihrer Habsucht wegen [gerät sie] in schlechten Ruf« [275] andererseits) macht die Dialektik der »Habsucht« sichtbar. Deshalb übernimmt das kommentierende »Lied der Familie« die Position des anderen Selbst (der Managerin Anna I):

Wenn so was in der Zeitung steht
Das ist gut! Das machte einen Namen! Und hilft
Einem Mädchen vorwärts.
Wenn sie da nur nicht
Allzu gierig ist. (275)

Habsucht – so lautet die ironische Maxime – darf nicht maßlos sein; sie soll vielmehr politisch eingesetzt werden im Sinne des römischen »Do ut des«: »Nehmen für Geben muss es heißen!« (276) Die von Brecht durchgehend angewandte literarische Technik der satirischen Inversion moraltheologischer Postulate scheint sich in eine nur bedingt relativierte politische Handlungsmaxime zu verwandeln.

Den Abschluss der Sündenchoreographie bildet der Neid (*invidia*). Brecht nimmt diese am Schluss verhandelte Todsünde zum Anlass einer doppelten Dialektik. Das zyklische Moment wird in der resümierenden (und typisierenden) Wiederholung der zuvor verhandelten Sünden angedeutet (vgl. 276). Das Teleologisch-Abschließende erhält einen apokalyptischen Ton: »Aber wohin sie [die Menschen] gehen, das wissen sie nicht« (277). Im Ballett *Die Letzten werden die Ersten sein* wird ein biblisches Motiv aufgenommen und auf das Ende angespielt. Anna, die Künstlerin, Liebende und immer wieder Abhängige folgt in ihrem Verhalten dieser Dialektik, indem sie sich »mühsam und gebückt« (276) hinschleppt und unmittelbar danach »stolzer und stolzer, im Triumph endlich, während die anderen Annen verfallen« (276), aufrecht davon schreitet.

Im Schluss-»Lied der Schwestern« dominiert die Dialektik von »Triumph« und Tod, die unmittelbar an christlich-apokalyptische Motive erinnert. Indes bleiben auch diese nicht ohne einen satirischen Grundton:

Schwester, folg mir, du wirst sehen, am Ende
 Gehst im Triumph du aus allem hervor
 Sie aber stehen, o schreckliche Wende!
 Zitternd im Nichts vor geschlossenem Tor! (277)

Dieses säkularisiert-eschatologische Moment steht in der Spannung zu Brechts vorheriger Anspielung auf Rousseaus Vertragstheorie: »Schwester, wir alle sind frei geboren / Wie es uns gefällt, können wir gehen im Licht.« (277)

Der auf das ebenso Zyklische wie Zielgerichtete, ebenso Offene wie Abschließende gerichtete Schluss des Balletts mündet in einer ironisch-verfremdeten Idylle. Nach der Odyssee durch sieben große Städte kehren die Schwestern ins heimatliche Louisiana zurück: »Jetzt haben wir es geschafft«; das dreimalige »Jetzt«: »Jetzt ist es gebaut, jetzt steht es da« (277) betont jene unmittelbare Gegenwart, die in der zuvor spannungsvoll aufgebauten Dialektik des Noch-Nicht den Abschluss bildet.

Brechts und Weills ironische Satire der moraltheologischen Todsünden-Lehre erweist sich als grundlegende Kritik und Travestie bürgerlichen Glücksstrebens, ikonographisch versinnbildlicht im Hausbau. Überlebenskunst nicht mittels christlicher Tugend und Morallehre, sondern im »pragmatischen« Gebrauch sich verstellender Täuschung und Maskierung lautet die Maxime. Parabelhafte Lernprozesse werden deiktisch in Szene gesetzt. Ähnlich wie in den »Lehrstücken« (seit 1930) dominiert das Pädagogische; der »kleine [Zeigestock]« (267) am Anfang des Bühnengeschehens macht früh darauf aufmerksam. Gelernt wird – in der Tradition von Hobbes und Mandeville²⁹ – dass »Sünden« eine positive Funktion für das menschliche (Über-)Leben und gesellschaftliche Ganze übernehmen können. Der durchgehend antagonistische Grundgestus in Brechts »Alternativkatalog« lässt sich unschwer erkennen, wenn das vorgegebene übergeordnete Ziel der »Bildungs«-Reise der beiden Annas in der »Erlösung« des Hausbaus mündet. In der Wahl des literarisch-musikalischen Leitmotivs der »Tod-Sünde« findet sich zugleich eine selbstironische Reverenz an die überlieferte Operntradition mit den vorherrschenden Motiven von Liebe und Tod.

Und wer könnte den ebenso bewundernden wie satirisch-kritischen Hinweis auf Richard Wagner übersehen oder überhören?

²⁹ Vgl. ebd., S. 318.

ALISON LEWIS

ZU EINER TOPOLOGIE DES BÖSEN

Die Kollaboration mit der Stasi und das postkommunistische Sündenregister von Lüge und Verrat

Lüge und Verrat zählen nicht zu den ursprünglichen Sieben Todsünden des Christentums, obwohl beide nach christlichen Moralvorstellungen als allgemein verwerflich gelten. In fast allen Kulturen und Religionen der Welt wird Lügen als Laster angesehen, das in einer ethischen Lebensführung nichts zu suchen hat. Verrat, vor allem in der Ehe, gilt, wie früher die Sünde der Unzucht, in vielen Kulturen ebenfalls als moralisch und ethisch unververtretbar. So haben beide Verhaltensweisen in einer Topologie des Bösen im 20. Jahrhundert ihren berechtigten Platz. Dies wird nirgends deutlicher als im Diskurs um die Aufarbeitung der Stasi-Vergangenheit, in dem sich Lüge und Verrat als wirkmächtiges Ordnungsraster des Bösen oder als das, was Jürgen Fuchs ›Auschwitz in den Seelen‹ nannte, an prominenter Stelle finden. Wie Hans Joachim Schädlich schrieb: »Schnüffler, die Spitzel, haben mehrfach Verrat begangen: Verrat an der Idee einer freien, friedlichen Gesellschaft, Verrat an der Freiheit der Andersdenkenden und Verrat an ihren Nächsten«.¹ In den Jahren unmittelbar nach dem Kollaps der DDR war es aber nicht nur das dubiose Moralverhalten der Inoffiziellen Mitarbeiter (IM) des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS), das im Sündenregister des untergegangenen Staats ganz weit oben stand, sondern auch die peniblen Richtlinien des Ministeriums und die absurd aufwändigen Techniken der

1 Hans Joachim Schädlich: Vertrauen und Verrat. In: ders.: Der andere Blick. Aufsätze, Reden, Gespräche. Ausgewählt von Hans Georg Heppe. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 179–185, hier S. 184.

Überwachung, welche zahlreiche Beispiele für die »monströse Banalität« (Volker Braun)² des Überwachungsapparats lieferten.

In den ersten Jahren nach der Enttarnung von Spitzeln und Offizieren der Stasi tat man sich in der Öffentlichkeit wie auch in der Forschung schwer, jenseits der moralischen Entrüstung adäquate Erklärungsmuster für die Verstrickung in die Stasi zu finden. Es boten sich dafür zahlreiche Möglichkeiten, die sich aus den diversesten Ordnungssystemen ergaben, von psychologischen und sozio-psychoanalytischen Erklärungsversuchen bis hin zu mythologischen und literarischen Rastern. Von Machtspielen und einem verhängnisvollen faustschen Pakt mit dem Teufel war häufig die Rede, vor allem in Bezug auf die skandalösen Fälle von Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, die beide Poeten im literarischen Untergrund waren, die jahrelang auch als Spitzel tätig waren. Man sprach von dem »Gift« der Stasiakten (Schädlich),³ von dem »Sumpf« (Greiner)⁴ der unaufgearbeiteten Vergangenheit und von »Landschaften der Lüge« (Fuchs).⁵ Einige Kommentare redeten von der unheilbaren »Krankheit Lüge« (Radisch),⁶ an denen die Informanten litten, und im Hinblick auf die Prenzlauer Berg-Gruppe von Künstlern sprach man von »Verdacht und Verrat« (Schirrmacher),⁷ von Verrat an Freunden und allgemein vom »Verrat an der Kunst.«⁸ Als beispielhaft für die enge Verzahnung von mythologischen und psychologischen Erklärungsmustern für die

2 Volker Braun: Monströse Banalität. In: Peter Böhlig und Klaus Michael (Hrsg.): *Machtspiele. Literatur und Staatssicherheit*. Leipzig 1993, S. 321–324.

3 Hans Joachim Schädlich: Vorwort. In: ders. (Hrsg.): *Aktenkundig*. Berlin 1992, S. 7.

4 Ulrich Greiner: Durch den Sumpf. In: *Die Zeit* 46, 8.11.1991.

5 Siehe die dreiteilige Serie im Spiegel: Jürgen Fuchs: *Landschaften der Lüge* (I). Der »Operative Vorgang« Fuchs. In: *Der Spiegel* 47, 18.11.1991; ders.: *Landschaften der Lüge* (II). In: *Der Spiegel* 48, 25.11.1991; ders.: *Landschaften der Lüge* (III). Der »Operative Vorgang« Fuchs. In: *Der Spiegel* 49, 2.12.1991.

6 Iris Radisch: *Die Krankheit Lüge. Die Stasi als sicherer Ort. Sascha Anderson und die Staatssicherheit*. In: Böhlig und Michael (Hrsg.): *Machtspiele* (wie Anm. 2), S. 357–366.

7 Frank Schirrmacher: *Verdacht und Verrat. Die Stasi-Vergangenheit verändert die literarische Szene*. In: Böhlig und Michael (Hrsg.): *Machtspiele* (wie Anm. 2), 304–307.

8 Karl Deiritz und Hannes Krauss (Hrsg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*. Berlin und Weimar 1993.

postkommunistischen ›Sünden‹ der Lüge und des Verrats wird hier der Fall Sascha Anderson genommen. Sowohl in den Selbstzeugnissen Andersons als auch in seinen erhaltenen Stasi-Akten lässt sich dieses Wechselspiel zwischen verschiedenen Ordnungssystemen gut veranschaulichen. In den autobiographischen Schriften wirkt vor allem in dem Gebrauch des Faustmythos die Todsündenmetaphorik noch nachhaltig nach, wobei die Akten ganz andere Motive und Erklärungsmöglichkeiten suggerieren. Beide Quellen bieten daher unterschiedliche Antworten auf das Rätsel des Ursprungs des Bösen. Beide Orte der Aufarbeitung der Stasi-Vergangenheit weisen auf jeweils unterschiedliche Möglichkeiten der Tilgung der ›Sünde‹ der Kollaboration hin. Lügen können beispielsweise durch Fakten oder Geständnisse wenigstens partiell wiedergutmacht werden, aber gilt das gleiche auch für die Schuld des Verrats an Freunden? Kann sie verziehen und somit je getilgt werden?

»Die Wahrheit ist eine Akte. Wer die Akte kennt, kennt die Wahrheit«,⁹ schrieb Iris Radisch 1991 in einem Artikel für *Die Zeit* über Sascha Anderson, den damals notorischsten Informanten der Staatssicherheit. Der Untergrundpoet, Musiker und Kunstproduzent war gerade von Jürgen Fuchs und Wolf Biermann enttarnt worden und hatte eine Serie von halbherzigen Geständnissen der ›Wahrheit‹ über seine Kollaboration gemacht, bei dem jedes nur marginal ehrlicher als das vorherige war. Das neue Stasi-Unterlagen-Gesetz, das die Akten für Betroffene, Journalisten und Forscher öffnen sollte, war zu der Zeit nicht in Kraft. Da Biermann seine Quellen für die Denunziation auch nicht preisgab, hatte Anderson das Glück, dass er die eigentliche ›Wahrheit‹ über seine Stasivergangenheit eine Weile noch verbergen konnte. Nach neun Jahren ging sein Glück aber aus, denn 1999 wurde seine Personenakte, die bislang als vernichtet galt, in Form einer Beiakte von der Gauck-Behörde aufgefunden, obwohl die Akten der von ihm bespitzelten Freunde bereits genügend belastendes Material enthielten, um ihm Anfang 1992 eindeutig eine Stasitätigkeit nachzuweisen. Als 1999 das volle Ausmaß seines Verrats an Freunden endgültig erschlossen werden konnte, blieb dem »Dorfpolizist[en] vom Prenzlauer Berg«,¹⁰ wie Holger Kulick in einer ersten Auswertung der Akte bezeichnete, wohl keine andere Wahl, als seine Sichtweise, und auch seine extrem subjektive Wahrheit, aktenkundig zu machen. 2002 erwiderte er seinen Kritikern nicht mit einem weiteren Dementi, sondern mit der

⁹ Iris Radisch: Warten auf Montag. In: *Die Zeit*, 22.11.1991, S. 40.

¹⁰ Holger Kulick: Der Dorfpolizist vom Prenzlauer Berg. In: Horch und Guck 28 (1999), S. 1–39.

Veröffentlichung einer Autobiographie mit dem so ungewöhnlichen wie irritierenden Titel *Sascha Anderson*.¹¹ Spätestens seit dieser Publikation stehen nun mindestens zwei konkurrierende Fassungen der Wahrheit über seine Zuarbeit für die Staatssicherheit zur Disposition. Und nicht nur dies: Es stehen sich verschiedene Erklärungsmuster des Bösen gegenüber, die überdies in zwei unterschiedlichen historischen Quellentypen – Akten versus Zeugenaussage – zur Geltung kommen. Einerseits haben wir den unpersönlichen bürokratischen Bericht, andererseits das persönliche Geständnis. Im Falle Sascha Andersons mag, wie Radisch richtig erkannt hat, die Wahrheit wohl eher einer Akte gleichen, aber es wäre dennoch zu simpel, die in der Akte enthaltene Erzählung als die objektivere ›Wahrheit‹ und die persönlichen Erinnerungen in der Autobiographie als die subjektivere Wahrheit zu betrachten. Beide gehören zum postkommunistischen Archiv des Bösen, beide geben Aufschluss über moralisches Fehlverhalten im kommunistischen Regime, aber, wie zu zeigen sein wird, nehmen sie jeweils unterschiedliche Plätze in einer Topologie des Bösen ein. Sie bieten ferner unterschiedliche Modi der Tilgung der Schuld.

Anfang der 90er Jahre, als Radisch Anderson entgegen ihrer besseren Einsicht in Schutz nahm, boten die Stasi-Akten die einzige Möglichkeit und wohl die sicherste Methode, das Ausmaß seines Verrates festzustellen. Dies lag zum großen Teil daran, dass nahezu alle Informanten bei ihrer Enttarnung es zunächst abstritten, Mitarbeiter des MfS gewesen zu sein. Leugnung und Abwehr gehörten zu den üblichen Strategien ehemaliger Informanten *vor* der Implosion des MfS im Jahre 1989, und so setzte sich die defensive Haltung bei vielen IMs auch *nach* 1989 fort. Im Falle Andersons zahlte sich diese Strategie auch lange aus, denn der endgültige Beweis seiner Zuträgerschaft war nicht auffindbar. So hatten Andersons medial inszenierte Bekenntnisse in Presseinterviews und Fernsehtalkshows – so verlogen sie für Zeitzeugen wie Fuchs und Biermann mit Insiderwissen auch waren – für Journalisten und andere Außenstehende hohe Glaubwürdigkeit. In Ermangelung einer belastenden Stasiakte ›war‹ die ›Wahrheit‹ eine Zeitlang notgedrungen ein persönliches Geständnis. War eine Akte vorhanden, wie bei vielen Fällen, so wurden des Öfteren Zeugenaussagen von Informanten und öffentliche Geständnisse sehr schnell durch Beweismaterial aus der Geheimpolizeiakte widerlegt und

11 Sascha Anderson: *Sascha Anderson*. Köln 2002. Im Folgenden unter Verwendung der Sigle SA im Fließtext zitiert.

dementiert. So kam es in der Regel dazu, dass mündliche Zeugenschaft durch schriftliche Dokumente häufig überschrieben wurde, wobei die schriftlich überlieferten Berichte stets das letzte Wort hatten. Es hatte sich Anfang der neunziger Jahre eine anscheinend natürliche Anordnung der Diskurse über die Stasi etabliert, die Schriftlichkeit über Oralität zu privilegieren schien und bürokratische Textsorten über persönliche Genres wie Memoiren, Interviews und Autobiographien bevorzugten. Obwohl alle diese Textsorten ihr eigenes ›Regime der Wahrheit‹ (Michel Foucault) besitzen, hatten die Befunde aus den Akten der Staatssicherheit *vor* den Bekenntnissen der Inoffiziellen Mitarbeiter entschieden Vorrang. Das heißt, das zuverlässigste Mittel, die Wahrheit über die Kollaboration von Schriftstellern mit der Stasi zu ermitteln, war, zu den Akten zu greifen. Aussagen der Beschuldigten waren unzuverlässig und ungenau, denn wie sollte man wissen, ob sie echt oder gefälscht waren. Hier zeigten die Methoden der Oral History deutliche Grenzen. Aber auch der Umgang mit den Akten galt vielen Historikern als suspekt: Es herrschte vor allem Unsicherheit darüber, wie viele Anwerbungen echt waren, wie viele Informanten aktive Kundschafter und nicht nur Phantasiefiguren ihrer Offiziere waren und wie viele Akten nur für Vorgesetzte gefälscht waren. Man warnte auch vor dem naiven Umgang mit den Akten und dass »das Gift der Stasi [...] weiterwirken« könnte.¹² Natürlich ›enthielten‹ die Stasiakten nicht einfach die Wahrheit über die Stasi; sie konstruierten diese Wahrheit auf die ihnen eigene Art, wie Foucault sagt, durch besondere Techniken des Schreibens und »Technologien der Macht«, die die Wahrheit zum »Wahrheitseffekt« machen.¹³ 1991 steckte überdies der Umgang mit den Machttechnologien der Stasi in den Kinderschuhen, als die Zuverlässigkeit der Akten noch zur Debatte stand. Auch die Wahrheit, die die Akten produzieren, lässt sich selbstredend nicht einfach vorfinden; sie muss von Lesern erst interpretiert und erschlossen werden. Auch dann muss die ›Wahrheit‹ oder Interpretation an andere übermittelt werden; dazu verlässt sie sich auf Techniken der Verbreitung und Vermehrung wie die Printmedien oder das Fernsehen.

Angesichts der radikalen Unsicherheit, die damals ob des Wahrheitsgehalts beider Methoden der Wahrheitsfindung über die Stasivergangenheit

¹² Schädlich: Vorwort (wie Anm. 3), S. 7.

¹³ Michel Foucault: Wahrheit und Macht. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino. In: ders.: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 21–54, hier S. 34–36.

herrschte – Archivdokumente und Zeugenaussagen –, bietet der Fall Anderson ein instruktives Beispiel für den Umgang mit Quellen unterschiedlicher Art. Bevor auf die unterschiedliche Leistung des jeweiligen Quellentypus in der Eruierung einer Topologie des Bösen eingegangen wird, soll hier zuerst untersucht werden, was die Beschaffenheit dieser konträren Regimes der Wahrheitsfindung ist. Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Akte und Autobiographie beschreiben und wie verhält es sich mit dem jeweiligen Wahrheitsanspruch der beiden Textsorten von ›Stasiliteratur‹? Ist die Akte einfach die dokumentarische Quelle, und daher das Fundament unserer Topologie des Bösen, für einen viel ausführlicheren, wahrheitsgetreuen Bericht über Andersons Doppelkarriere als Spitzelpoet, sozusagen das faktische Gerüst, auf das das fertige literarische Gewand einer persönlichen, authentischen, aus subjektiver Sicht wahrheitsgetreuen Erzählung gehängt wird, der faktische Stoff aus dem Literatur gemacht wird? Oder lässt sich mit Radisch behaupten, dass die objektive wie subjektive Wahrheit nach wie vor eine Akte ist?

Die Beantwortung dieser Fragen wird um einiges erschwert, wenn man die zahlreichen wissenschaftlichen Beiträge der letzten Jahrzehnte zu diesem Thema in der Geschichtsschreibung, der Literaturwissenschaft und der Narratologie betrachtet. Forschungsansätze zur Fiktionalität von historischen Erzählungen und zum Archivcharakter von Literatur haben die herkömmlichen Unterschiede zwischen dokumentarischen Quellen, wie Akten, und eher ›literarischen‹ Quellen, wie Autobiographien, weitgehend verwischt. Poststrukturalistische Methoden in der Historiographie zum Beispiel, besonders die von Hayden White, haben dazu beigetragen, eine klare Grenzziehung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung zu unterlaufen.¹⁴ Auf eine ähnliche Verwischung der Grenzen zwischen historischen und fiktionalen Gattungen läuft der Ansatz Roland Barthes' hinaus, der die Frage aufwirft, ob es rein linguistische Merkmale eines Texts gibt, durch die wir historisches von fiktionalem Erzählen unterscheiden können.¹⁵

14 White interessiert sich für das narrative, diskursive Moment der Geschichtsschreibung, die allen Historien in Form einer Metahistorie zugrunde liegen. Nach White gibt es viele Geschichten, die sich wie Romane lesen, und viele Romane, die, rein formal gesehen, als Geschichten betrachtet werden könnten. Vgl. Hayden White: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore und London 1978, S. 121 f.

15 Vgl. Roland Barthes: *Le discours de l'histoire*. In: *Oeuvres complètes*. Bd. II. Hrsg. von Eric Marty. Paris 1994, S. 417–427, hier S. 417.

In der Literaturwissenschaft sind seit mehr als zwei Jahrzehnten ähnliche Bestrebungen im Gang, vornehmlich in Anlehnung an White, die ›Literatur des Faktischen‹ für sich zu reklamieren. Ein neuer Ansatz, der in umgekehrter Richtung auf das ›Faktische‹ der Literatur hinweist, hat sich in den letzten Jahren durch die Rezeption eines Aufsatzes von Jacques Derrida zum Archiv aufgetan. Sein *Dem Archiv verschrieben* (*Mal d'archiv*) ermöglicht eine neue Konzeptualisierung von literarischen Zeugnissen und dem ›Archiv der Literatur‹.¹⁶ Demzufolge kann Literatur neben nichtfiktionalem Quellenmaterial wie persönlichen Zeugnissen von Zeitzeugen – etwa Briefen, Tagebüchern, Memoiren sowie staatlichen, kirchlichen und bürokratischen Dokumenten – ein gleichrangiger Platz im jeweiligen historischen ›Archiv‹ einer Epoche zugeordnet werden. Literatur wird zum Gedächtnismedium, das das Gedächtnis einer Kultur kodiert und speichert. Literarische Zeugnisse haben nach dem Begriff des Archivs jedoch keine Vorrangstellung mehr, sondern bilden einen Teil eines disparaten, heterogenen, nicht hierarchisch geordneten ›Archivs‹ dessen, was Jan und Aleida Assmann das ›kulturelle Gedächtnis‹ nennen.¹⁷ Ein Archiv ist nach Derrida immer eine »hypomnestische Technik«,¹⁸ eine Gedächtnisstütze, von der sowohl eine neue Anordnung der Abfolge als auch des Befehls ausgeht. Der Inhalt des Archivs ist von der Technik der Archivierung abhängig: »Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.«¹⁹

Der Begriff des Archivs gibt uns die Möglichkeit, sowohl Akte als auch Autobiographie als aneinandergrenzende Bestandteile eines Archivs des Bösen zu betrachten, speziell eines Stasiarchivs, das Zeugnis ablegt von einem umfassenden modernen Sündenkatalog: von Lüge und Verrat, Selbsttäuschung und Selbstverrat, Widerstand und Komplizenschaft in einer untergegangenen Diktatur. Das Archiv besteht aus heterogenen Teilen, denn Akte und Autobiographie bilden trotz aller Affinitäten dennoch unterschiedliche Gattungen des Schreibens, die unterschiedlichen Konventionen und Kontexten entspringen, und die auch Unterschiedliches

16 Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997.

17 Siehe zum Beispiel Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992 und Aleida Assmann: *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

18 Derrida: *Dem Archiv verschrieben* (wie Anm. 16), S. 25.

19 Ebd., S. 35.

leisten. Was Akte und Autobiographie gemeinsam haben, ist jedoch, dass sie Formen der Lebensbeschreibung sind, wenn sie auch zu völlig verschiedenen Zwecken geschrieben und gelesen werden. Auch von ihrer Technik der Archivierung und ihrer Schreibtechnik her sind sie disparate Mitglieder und unbehagliche Zeitgenossen desselben Archivs. So groß die Ähnlichkeiten in den narrativen Merkmalen und Techniken sind, so groß sind die Unterschiede in der jeweiligen Erinnerungsleistung beider Textsorten. Bevor ihr unterschiedlicher Ort in der Archivierung des Bösen am Beispiel Sascha Anderson analysiert wird, sollen hier die wesentlichen Merkmale beider Textsorten kurz skizziert werden.

I. DIE GATTUNG DER AUTOBIOGRAPHIE: ZWISCHEN FIKTION UND GESCHICHTSSCHREIBUNG

Obwohl die Autobiographie generell zur Gattungskategorie der Literatur gezählt wird, wird ihr genauer Ort von der Literaturwissenschaft zwischen den Polen der Fiktion auf der einen Seite und der historischen Erzählung auf der anderen Seite angesiedelt. Bisher galt das Interesse der meisten angelsächsischen Studien zur Autobiographie vorwiegend dem Verhältnis zur Fiktion. Für Paul de Man, der eine der bedeutenden Abhandlungen zur Autobiographie geschrieben hat, sind die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion im Großen und Ganzen unterminierbar. Die Ähnlichkeiten zwischen Fiktion und Autobiographie liegen nach de Man in der tropologischen Struktur der beiden Formen der Lebensbeschreibung. Das Autobiographische eines Textes stelle sich erst als Ergebnis der Lektüre, sozusagen als Leseeffekt oder als ›specular moment‹ zwischen Leser und Text her. Für de Man ist die Autobiographie weniger ein Vertrag oder Pakt zwischen Leser und Autor, der bei der Erfüllung von bestimmten Bedingungen eintritt, wie beispielsweise bei Philippe Lejeune, als eine Möglichkeit der Lektüre. Demnach sei die Autobiographie vielmehr in Tropen des Selbst gegründet.²⁰

In den letzten Jahren hat sich vor allem in der angelsächsischen Literaturwissenschaft der Schwerpunkt immer mehr in Richtung einer Ausdifferenzierung von Autobiographie und Fiktion verschoben. Für Dorrit Cohn zum Beispiel ist die Autobiographie, im Gegensatz zur

²⁰ Vgl. Paul de Man: *Autobiography as De-Facement*. In: *Modern Language Notes* 94 (1979), H. 5, S. 919–930, hier S. 922.

Fiktion, in erster Linie eine referenzielle Gattung. Ihre Referenzialität liegt weniger in der Rezeption des Werks als in den Konventionen der Gattung selbst. Die Autobiographie sei in größerem Maße referenziell als fiktionale Werke, so lautet die These Cohns, weil sie die praktische Gleichsetzung von erzählendem Ich und Autor voraussetzt. Sie bediene sich zwar fiktionaler Techniken und erzählerischer Konventionen, aber sie könne dennoch keine Fiktion sein, weil sie die Lebensbeschreibung einer wirklich existierenden Person enthält. Fiktion definiere sich also dadurch, dass sie mit imaginären Figuren zu tun hat. Dies sei der größte Unterschied zur Autobiographie.²¹

Exponenten der referenziellen Richtung in der Autobiographie-Forschung kommt es vielmehr darauf an, auf die ›Distinktion von Fiktion‹, im Unterschied zu anderen Gattungen und Textsorten, zu verweisen.²² In ihren Studien betonen Cohn und andere wie Leigh Gilmore die Nähe der Autobiographie zur historischen Erzählung. Die Autobiographie weise eine enge Verwandtschaft mit historischem Schreiben auf, weil die Autobiographie wie die historische Schrift auch referenzielles Schreiben ist, das sich auf Geschehenes und historisch Beglaubigtes bezieht. Von daher befindet sich laut Leigh Gilmore Autobiographie zwischen den Stühlen der Fiktion und der Geschichtsschreibung: »[S]omewhere between reporting and fiction writing, autobiography challenges the limits of generic definition through its bricolage-like bravado.«²³

Die entscheidende Differenz zwischen historischen und literarischen Erzählungen lässt sich nach Cohn an den verschiedenen Erzählebenen dingfest machen. Historische Erzählungen zeichnen sich beispielsweise durch drei Ebenen aus: eine referenzielle, historische Ebene, die Ebene der ›story‹, und die Erzählung oder Narration der Geschichte, was sie auch die Diskursebene nennt. Fiktion dagegen hat immer nur zwei dieser drei Erzählebenen. Bei Fiktion fehlt die Ebene der Referenz. Nach diesem Raster ist die Autobiographie ganz eindeutig eher der historischen Erzählung als der Fiktion zuzuordnen, weil sie alle drei Aspekte des Erzählens aufweist.

Die Autobiographie zieht ihre Autorität größtenteils aus ihrer Nähe zu Diskursen der Wahrheit.²⁴ Dies hat genauso viel mit dem privilegierten

²¹ Vgl. Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*. Baltimore und London 1999.

²² Vgl. ebd.

²³ Leigh Gilmore: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca und London 1994, S. 124.

²⁴ Vgl. ebd., S. 108.

Verhältnis der Autobiographie zu Vorstellungen vom ›wirklichen Leben‹ zu tun wie mit der Verwandtschaft der autobiographischen Form mit einer Rhetorik der Wahrheitsfindung und der Gattung des Geständnisses.²⁵ Nach Leigh Gilmore wird die Autobiographie von einem ›Autorisierungs-komplex‹ angetrieben, der sich darin zeigt, dass Autoren und Leser sich bemühen, sich möglichst in die Nähe von Diskursen der Wahrheit und Identität zu positionieren.²⁶ Die Authentizität von autobiographischen Zeugnissen rührt von einer Technik der Wahrheitsproduktion her, die durch das Geständnis die Wahrheit über das Selbst zu produzieren bezweckt. Aber nicht nur die Nähe zum Geständnis macht die Spezifität der Autobiographie aus; auch das Moment der Zeugenschaft trägt zur Gattungsbestimmung bei. Die Autobiographie leitet ihre Autorität davon ab, dass sie die Schrift eines Zeitzeugen und historischen Akteurs ist, deren Wahrheit darauf basiert, dass sie das Zeugnis eines Betroffenen ist.

II. DIE GATTUNG DER STASIAKTE – ZWISCHEN HISTORISCHEM SCHREIBEN UND FIKTION

Wenn die Autobiographie ein Zwittergenre ist, das zwischen Reportage und Fiktion zwar oszilliert, aber letztlich eher auf der Seite der Reportage anzusiedeln ist, da sie von wirklichen Personen handelt, lässt sich fragen, ob das gleiche für die Stasiakte gilt. Sicherlich scheint der Status der Stasiakte seit der Auflösung der Staatssicherheit in der Imagination vieler Zeitzeugen zwischen Fiktion und Historie zu schwanken. Betroffene wie Jürgen Fuchs zeugen von der »Exaktheit« der Akten und stellten nach der Einsicht in ihre eigenen Akten fest, »dass die Akten [nicht] lügen.«²⁷ Andere dagegen verweisen immer wieder darauf, dass die Stasiakten fiktionalisierte, fingierte oder sogar fiktive Geschichten enthalten.²⁸ Es

²⁵ Vgl. ebd., S. 109.

²⁶ Vgl. ebd., S. 124.

²⁷ Jürgen Fuchs: Bericht eines Benutzers. In: Klaus-Dietmar Henke (Hrsg.): Wann bricht schon mal ein Staat zusammen! Die Debatte über die Stasi-Akten und die DDR-Geschichte auf dem 39. Historikertag 1992. München 1993, S. 76–81, hier S. 80.

²⁸ Siehe zum Beispiel die Polemik von Peter Michael Diestel und seine Behauptung, dass eine Art Doppelmoral herrscht bei der Bewertung der Akten. Bei IM-Akten heißt es, dass sie die Wahrheit enthalten, bei Dissidenten dagegen »trieft aus den Akten Lüge, Unterstellung« (Peter Michael

entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die mutmaßliche Fiktionalität des Geheimpolizeidossiers gleichzeitig heraufbeschworen wird, als die Stasiakte zum ersten Mal in der Nachkriegsgeschichte als historisches Quellenmaterial auf den Plan tritt.

In der Tat ist der Ort der Stasiakte schwer zu beschreiben genauso wie ihr Genre. Zur Zeit der DDR waren die Stasiakten höchst geheime bürokratische Texte, die integraler Teil des Herrschaftswissens der DDR waren.²⁹ Sie bildeten gewichtige Machtinstrumente und Techniken der Disziplinierung von Andersdenkenden, Dissidenten und Nichtkonformisten, wobei sie die Eingriffe des Machtapparats gleichzeitig dokumentierten.³⁰ Sie waren schriftliche Zeugnisse der politischen Geheimdiensttätigkeiten des MfS sowie Akteure in den Verfahren gegen sogenannte Staatsverbrecher, denn die Aussagen in den Akten konnten unvermittelt Verhaftungen und Strafprozesse veranlassen. Sie waren, wie Cristina Vatulescu behauptet, ›arresting biographies‹, Lebensgeschichten, die zwecks der Verhaftung von Verdächtigten geschrieben wurden.³¹ Da die Akten immer feindlich gesinnt waren, waren sie meines Erachtens zudem »hostile, unauthorised biographies«.³² In der Nachwendezeit, nachdem sie durch das Stasi-Unterlagen-Gesetz der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, sind sie zu wesentlich harmloseren Texten geworden, weniger bürokratisch als historisch in ihrem Nutzen, weniger feindlich

Diestel: McCarthy läßt brüderlich grüßen oder: Die Gauck-Behörde als Fortsetzung der Stasi mit anderen Mitteln. In: Jochen Zimmer [Hrsg.]: Das Gauck-Lesebuch. Eine Behörde abseits der Verfassung? Frankfurt a. M. 1998, S. 57–65, hier S. 63).

29 Siehe die Befürchtung Jürgen Fuchs', dass man mit der Einrichtung eines Sonderbeauftragten für die Verwaltung der Stasiakten nur dieses Herrschaftswissen vermehre, in Jürgen Fuchs: Wir sind doch alle Anfänger hier. In: Henke (Hrsg.): Wann bricht schon mal ein Staat zusammen (wie Anm. 27), S. 101–103.

30 Die Gefährlichkeit des MfS lag nach Karl Wilhelm Fricke in der »Bündelung seiner Machtbefugnisse als politische Geheimpolizei, als Untersuchungsbehörde bei Staatsverbrechen sowie als geheimer Nachrichtendienst.« (Karl Wilhelm Fricke: MfS Intern. Macht, Strukturen, Auflösung der DDR-Sicherheit. Köln 1991, S. 7)

31 Vgl. Cristina Vatulescu: Police Aesthetics. Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times. Stanford 2010, S. 27–29.

32 Alison Lewis: Reading and Writing the Stasi File. On the Uses and Abuses of the File as (Auto)Biography. In: German Life and Letters 56 (2003), H. 4, S. 377–397, S. 383.

als literarisch, aber dennoch explosiv in ihren Wirkungen. Denn selbst nach der Wende wurden die Akten der Stasi gelegentlich als gefährlich angesehen, besonders von denjenigen IM, die Angst hatten, durch die Akten enttarnt zu werden.³³

Es gibt eine weitere Affinität zwischen der Geheimakte und fiktionalen Genres. Seitdem Opfer und Betroffene Zugang zu ihren Akten haben, können die Geheimnisse der Stasi gelüftet werden und die dunklen Stellen in den Biographien erhellt werden. Wie Jürgen Fuchs bemerkt, fühlt man sich bei der Lektüre seiner Opfer-Akten als »Forscher in der eigenen Biographie.«³⁴ In der Tat sind die Akten für die Opfer wichtige Zeugnisse der Unterdrückung und Repression, die zur Aufarbeitung ihrer Vergangenheit eingesetzt werden können. In diesem Zusammenhang führen die Akten auch ein kurioses Nachleben in den Memoiren und Autobiographien der Opfer, vor allem in den Schriften von Opfern.³⁵ Seitdem die Stasiakten aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, das heißt, aus den bürokratischen Netzwerken der streng geheimen Ökonomien der Macht eines Sicherheitsdienstes entfernt, und in neue »symbolic economies of cultural value«³⁶ eingefügt worden sind, ist eine Vielfalt an anderen Lektüren und Leseeffekten möglich geworden. Von ihren engen ideologischen Zwängen befreit, sind die Schriften des Stasiarchivs sozusagen nunmehr frei, Gegen-Geschichten zu erzählen – literarische, historische, autobiographische und literatur- und geschichtswissenschaftliche Geschichten – je nach Textsorte, in die sie eingeschrieben sind und je nachdem, mit welchen Geschichten sie in Berührung kommen.

Es liegt vielleicht an der Instabilität der Stasiakte als Textsorte, dass Kritiker des Stasi-Unterlagen-Gesetzes nicht müde geworden sind, auf den problematischen Charakter des Archivs des Staatssicherheitsdiensts und

33 Klaus-Dietmar Henke spricht von einer »gediegenen Zeitung aus Süddeutschland, die behauptete, die Akten seien gefährlicher als die Stasi selbst.« (Henke: Einführung in die Debatte. In: ders. [Hrsg]: Wann bricht schon mal ein Staat zusammen, wie Anm. 27, S. 13–18, hier S. 14)

34 Fuchs: Bericht eines Benutzers (wie Anm. 27), S. 77.

35 Das kurioseste Nachleben ist im Fall Reiner Kunze zu finden, der nicht mit einem persönlichen Bericht über seine Verfolgung durch die Stasi antwortete, sondern einfach Auszüge aus seiner Stasiakte kommentarlos veröffentlichte. Er hat sozusagen seine Akte unter Quarantäne gesetzt. Siehe Reiner Kunze: Deckname »Lyrik«. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1990.

36 Lewis: Reading and Writing the Stasi File (wie Anm. 32), S. 380.

dessen Verwaltung durch die Gauck-Behörde hinzuweisen.³⁷ Die Einwände sind bekannt: Die Akten seien unzuverlässige Dokumente, zum einen weil sie von Vertretern eines zunehmend unter Druck geratenen Machtapparats verfasst wurden, zum anderen weil sie nur ein äußerst verzerrtes Bild ihrer Objekte wiedergeben können. Als Schriften eines Geheimdiensts eines spätotalitären Systems, die zur Sicherung der Macht archiviert wurden, sind die Stasiakten selbstverständlich höchst instrumentalisierte und ideologisierte Schriften. Das macht paradoxerweise ihren partiell fiktionierten Charakter aus. Die historischen Geschichten in den Akten speisen sich in nicht zu unterschätzendem Maße aus den phantasmatischen Vorstellungen eines sich unter Belagerung wahnenden Machtapparats und den nahezu krankhaften Sicherheitsbedürfnissen eines überforderten Geheimdienstes. Sie sind zweifellos Zeugnisse der Paranoia eines wirtschaftlich und politisch durch den Westen in Bedrängnis geratenen Staats. Paranoia war ihr Schreibanlass und der Subtext aller ihrer Geschichten.³⁸

Ähnlich wie die Autobiographie stellt die Textsorte der Stasiakte rein formal gesehen auch einen Grenzfall dar. Mit ihren größenwahnsinnigen Fantasien der Überwachung und wahnhaften Feindbildern scheinen die Narrative in den Stasiakten selbst zwischen Fiktion und Fakt zu pendeln, einerseits zwischen den herrschenden Fiktionen des Kalten Kriegs und andererseits zwischen den überaus ›exakten‹ historischen Erzählungen über Opfer eines undemokratischen Regimes. Die Referenzialität der Akten schließt es überdies nicht aus, dass die Verfasser der Akten und ihre Auftraggeber gelegentlich dazu verleitet werden, zu fiktionalen Techniken der Erfindung und Verschönerung zu greifen. Historische Erzählungen greifen schon immer, wie Hayden White behauptet, auf Formen des ›emplotment‹ zurück, die aus literarischen Gattungen abgeleitet werden. Die in den Akten enthaltenen historischen Fakten sind sozusagen in einen literarischen oder fiktionalen Sinnzusammenhang eingebettet, der eine metahistorische Ebene des Erzählens ausmacht. Das bedeutet konkret, dass die Fakten in den Akten (Daten, Ortsbestimmungen und Personennamen) oftmals in eine übergreifende Metaerzählung von Verrat und Verbrechen eingebunden sind, die Fantasie pur ist. Viele der in den Akten beschriebenen Szenarien werden aus wahnhaften Phantasmen und grotesken Zerrbildern von Feinden und Saboteuren gespeist, die während des Kalten Kriegs in politischen wie auch filmischen und literarischen Diskursen kursierten.

³⁷ Siehe die Kritiker in Zimmer (Hrsg.): *Das Gauck-Lesebuch* (wie Anm. 28), S. 8–10.

³⁸ Vgl. Lewis: *Reading and Writing the Stasi File* (wie Anm. 32), S. 390.

III. DIE AKTEN – DIE NÄHE ZUR AUTOBIOGRAPHIE UND BIOGRAPHIE

Eine klare Trennlinie zur Autobiographie zu ziehen, wird jedoch besonders schwierig, wenn man die Akten aus narratologischer Sicht betrachtet. Die Stasiakten haben auch alle drei Ebenen, die Cohn bei historischen Erzählungen und Autobiographien für konstitutiv hält: Referenzcharakter, Geschichte und Erzählung. Nur die Verteilung und Gewichtung der Funktionen sind verschieden. Bei historischen Berichten überwiegt nie oder selten der Diskurs oder der erzählerische Impuls, da die Geschichte oder das Geschehen immer Vorrang hat. Bei den Stasiakten ist die Verteilung nicht anders. Da überwiegen das Ereignis, Geschehen oder die ›Story‹-Ebene, das ›Was‹ der Erzählung; das, was geschieht: Wer trifft sich mit wem und wo und wann. Die Geschichte – das ›Was‹, das heißt, welche Personen welche ungenehmigten Lesungen im Beisein von wem durchgeführt haben – wird zwar in Diskurs oder Erzählung verwandelt, wie zum Beispiel in Fiktionen und Autobiographien. Aber das ›Wie‹ des Erzählens in der Stasiakte war nicht vorrangig, bevor die Stasiakten literaturfähig wurden. Jetzt interessiert uns das ›Wie‹ der Stasiakten inzwischen so sehr wie das ›Was‹. Bei der Analyse der Akten tritt dieser Aspekt nunmehr verstärkt in den Hintergrund.

IV. AKTE UND AUTOBIOGRAPHIE – FREMDE NACHBARN IN EINER TOPOLOGIE DES BÖSEN

Als Beispiel für die unterschiedliche Konstruktion des Bösen und dessen Ursprungs durch die Stasiakten einerseits und Autobiographien andererseits soll hier die Darstellung eines Zeitraums von fünf Jahren in Andersons Akte und seiner Autobiographie verglichen werden. Daran lässt sich die daraus resultierende Ungleichzeitigkeit der Diskurse des Bösen in der Stasidebatte gut veranschaulichen und somit auch die unterschiedlichen Schuldiskurse und -register. Vor allem ist dieser Zeitraum für Andersons Motivation entscheidend und somit für die Erstellung von Erklärungsmustern erhellend. Ein Vergleich ermöglicht uns ferner, psychologische und objektivierbare Ursachen für seine Kollaboration anderen, mythologischen und mythopoetischen Mustern gegenüber zu stellen.

Erstaunlicherweise bildet Andersons Stasiverstrickung nur einen relativ geringen Teil seiner Autobiographie, die viel ausführlicher von seinen künstlerischen Aktivitäten im Untergrund berichtet als von seinem Doppelleben als Stasiinformant. Das bedeutet aber nicht, dass die Stasiakte als die partiellere und engere Form der Lebensbeschreibung betrachtet werden kann, denn Andersons künstlerische Initiativen sind genauso in der Akte zu finden, in ausführlichen Listen von Beteiligten an Lesungen, Konzerten und sonstigen Initiativen im Untergrund. Was Andersons künstlerische Ambitionen angeht, scheint sogar die Akte der vollständigere und präzisere Text zu sein. Wer in Andersons Autobiographie ein Geständnis erwartet, wird enttäuscht sein. Seine Aufträge für die Stasi werden in seiner Autobiographie zwar an mehreren Stellen flüchtig thematisiert, oft in der Form von unvermittelten zeitlich unspezifischen Einschüben über die Auskünfte seiner Offiziere,³⁹ manchmal als Auseinandersetzungen mit ihnen,⁴⁰ aber selten als in der Breite erzählte Treffszenarios und vollständige Erzählsequenzen. Als Geschehen werden die Treffen mit der Stasi in der Regel äußerst spärlich erzählt, oft in einer impressionistischen traumhaften Sprache der Erinnerung, die mit ihren knappen Orts- und Zeitangaben im deutlichen Kontrast zu der Detailfülle der restlichen Erzählung steht.⁴¹ Dennoch steht von vornherein die Zentralität des Themas Stasi für das Selbstbild des Autors fest. Bevor er mit Angaben zu seiner Geburt und Kindheit ausholt, werden die drei selbst gewählten konspirativen Decknamen erwähnt und deren Wahl begründet: »David Menzer«, »Fritz Müller« und letztlich »Peters«. Und da ihm die

39 Ein Beispiel dafür ist die Thematisierung von Cornelia Schleimes Ausreise und dem Verbleib ihrer Bilder. Einer der Vorwürfe nach seiner Enttarnung als Spitzel galt seiner Verwicklung in den Diebstahl von Schleimes Bildern nach ihrer Ausreise. Anderson wurde von Schleime beauftragt, die Bilder zu verwalten, und wird von Schleime verdächtigt, ihre Bilder an die Stasi ausgeliefert zu haben. Hauptsächlich in diesem Kontext sind folgende Bemerkungen Andersons in *Sascha Anderson* zu verstehen: »Als meine Führungsoffiziere mich fragten, ob sie etwas wüssten davon und tun könnten für die Aufklärung des Falles, wussten und taten sie nichts.« (SA 249)

40 Dies trifft auf einen Streit zwischen Anderson und seinem Offizier im Zusammenhang mit dem Informationsfluss zu (vgl. SA 175).

41 »Ein intimes, zweites Frühstück, während ich bemüht war, den dramatischen Ausmalungsversuchen meiner Partner die staatsfeindliche oder das System gefährdende Kontur zu verwischen.« (SA 174)

Welt des Theaters durch den Beruf des Vaters vertraut war – der Vater war ja Dramaturg in Bautzen –, dient dem jungen »sozialistischen Künstler« selbstverständlich Mephisto als Vorbild, denn »Mephisto sei die Urgestalt des Faust und das Glück auf der Seite dessen, der die Gebärden seiner Rolle beherrscht« (SA 19). Als er die ersten Kontakte mit der Stasi hat, wird dies wieder durch die Faustlegende vermittelt.

Dennoch überrascht es, dass Akte und Autobiographie jeweils unterschiedliche Versionen der ersten Jahre der Kollaboration enthalten. In der ersten öffentlichen Fassung dieser Geschichte, die durch die Entdeckung der Stasiakte im Jahre 1999 und in der Auswertung Holger Kulicks bekannt wurde, wird Anderson in der eher prosaischen Rolle eines »Dorfpolizisten« besetzt, oder um seine eigene Metapher aufzugreifen: ihm wird weder die Rolle eines Faust noch eines Mephisto zugeteilt.⁴² Obwohl er durchaus ein williger und eifriger Dorfpolizist wurde, war seine Zusammenarbeit in den ersten Jahren eher sporadisch. Dieser Eindruck wird durch eine detaillierte Lektüre von Andersons Stasidossier verstärkt, denn in der Akte sind erstaunlich zähe und andauernde Kämpfe festgehalten, die die Stasi und Anderson am Anfang seiner Agententätigkeit miteinander führten. Die Akten archivieren überdies diese Konflikte weit ausführlicher und plastischer als es die Autobiographie tut. Können diese Jahre ihn nicht entlasten – denn Anderson hatte immerhin von 1980 bis zu seiner Ausreise aus der DDR 1986 kontinuierlich und ausführlich für die Stasi gearbeitet und Berichte über nahezu alle Poeten, Künstler, Fotografen und Musiker in den Subkulturen von Dresden und Berlin angefertigt –, so ist dennoch die Periode Ende der siebziger Jahre besonders entscheidend. Es ist die Zeit, in der Anderson zwischen seinen künstlerischen Tätigkeiten und dem Sog der Staatssicherheit hin- und hergerissen ist, eine Zeit, in der seine Zukunft als IMB (Informant mit Feindberührung) noch offen ist, die Zeit, in der er zwar bereits angeworben war, aber nur sporadisch als Spitzel arbeitet. In der Zeit von 1976 bis 1980 scheint Anderson an die Notwendigkeit zu glauben, wählen zu müssen zwischen einer künstlerischen Karriere und einer Karriere an der unsichtbaren Front, eine Zeit, in der, wie es in einem Gedicht in dem Band *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten* heißt, er noch nicht gelernt hat, sich zu spalten und »immerfort der Eine« zu bleiben.

42 Vgl. Kulick: Der Dorfpolizist vom Prenzlauer Berg (wie Anm. 10).

Und so spalt' ich mich,
 ihr Lieben
 und bin immerfort der Eine
 ich weiss dass die selben wiederkehren
 nur um andere zu sein.⁴³

Die Akten aus den Jahren 1976–1980 bieten fesselnde Einblicke in das Katz-und-Maus-Spiel, das Anderson fünf Jahre lang mit seinen geheim-polizeilichen Beschattern spielte, als er sich gegen ihre Anwerbungsversuche hartnäckig wehrte und sie über lange Zeit hinhielt. Anderson machte eine Ausbildung als Schriftsetzer in Dresden und verkehrte Anfang der siebziger Jahre mit Künstlern der dortigen Kunsthochschule und Musikern und Poeten im staatlich geförderten Singklub. Er las eifrig Gedichte von Novalis, Jewgeni Jewtuschenko, Wolf Biermann und Johannes Bobrowski (vgl. SA 110). Sehr früh fiel er wegen »Verbreitung nichtgenehmigter Druckerzeugnisse« (SA 113) und wegen »Widerstands gegen die Staatsgewalt« (SA 118) auf, und wurde zu einem halben Jahr auf Bewährung verurteilt. Von einer Reise nach Moskau zurückkehrend findet er eine sogenannte »Vorladung Zur Klärung Eines Sachverhalts« (SA 124) im Briefkasten, die sein erster Kontakt mit der Stasi sein wird. Bei dem ersten Meeting im Jahre 1973 wird Anderson von einem Stasioffizier, den er Mephisto nannte, der aber Faust hieß, über den Dichter Sigmar Faust und seine eigenen Ambitionen befragt. Bis auf einige kleinere Aufgaben, die Anderson im Jahr 1975 ausführt, sollte es erst Ende 1980 zu einer richtiggehenden Zusammenarbeit für die Stasi kommen. Die Version, die die Akten über den Zeitraum nach dem ersten Kontakt erzählen, ist eine im Anfang zumindest Opfer- und Erpressungsgeschichte, die die endgültige Kollaboration als das Ergebnis von erheblichem psychologischen Druck erscheinen lässt. Die Akten dokumentieren nicht nur durch genaue Zeit- und Ortsangaben die vielen unverbindlichen und unergiebigsten Begegnungen Andersons mit der Stasi, sie erzählen auch die Geschichte des stockenden Anfangs seiner geheimen Karriere als Informant auf eine Art und Weise, die, wie zu zeigen sein wird, streckenweise weitaus aufschlussreicher, glaubwürdiger und letztlich für den Leser auch spannender ist als Andersons Autobiographie selbst. Das Böse im Menschen wäre demnach als Folge eines perfiden totalitären Systems zu konstruieren, etwa als menschlicher Machteffekt und daher psychologisch

43 Sascha Anderson: Jeder Satellit hat einen Killersatelliten. Berlin 1982, S. 15.

plausibel und soziologisch gesehen kein Einzelfall. Andersons Sünde wäre damit nicht ganz entschuldbar, so doch wenigstens erklärbar.

Trotz ihrer bürokratischen Ausrichtung und der nüchternen, zweckorientierten Sprache der Akten bieten die personenbezogenen Dossiers über Anderson erstaunlich erhellende Einblicke in sein subjektives Befinden zwischen 1975 und 1980, das heißt in die Zeit unmittelbar vor dem Anfang seiner Zusammenarbeit für die Stasi. Die Berichterstattung scheint überdies wesentlich zuverlässiger zu sein als Andersons Memoiren. Insofern bilden die Akten ein erstaunlich informatives ›Archiv des Gefühls‹ sowie der Subjektivität, das in vielerlei Hinsicht mehr Aufschluss gibt über Andersons Einstellung zur Stasi als andere archivierte Zeugnisse wie die Autobiographie. Andersons Gefühle und Meinungsäußerungen werden zwar meistens in den Worten seiner Offiziere in indirekter Rede wiedergegeben, aber ihnen scheint Andersons Innenleben keineswegs gleichgültig gewesen zu sein, wie zu zeigen sein wird. Die Akten aus diesen fünf Jahren vermögen von daher ein stimmiges Bild von der Ambivalenz zu vermitteln, gar Abneigung, die Anderson am Anfang gegen die Stasi verspürte und ihr gegenüber auch unverkennbar zum Ausdruck brachte. Durch die Beschränkung auf das Wesentliche der Begegnung, auf das nackte Geschehen und die schnörkellose, affektlose Sprache der Trefferberichte vermögen die erhaltenen Akten zu dieser Episode aus Andersons Leben auf eindringliche Art Einsicht in das sehr reale Bedrängnis zu geben, in das die Stasi Anderson brachte, als sie unablässig Druck auf ihn ausübte, für sie zu arbeiten. Es sind die Akten, die Anderson eher entlasten als seine Autobiographie, denn die Akten bieten zahlreiche mildernde und auch banale Umstände für das Böse. Sie können somit zur Entmystifizierung des Bösen beitragen, auch wenn sie die Schuld des Verrats nicht neutralisieren können.

Die Geschichte, die die Akten von den ersten Jahren der Zusammenarbeit erzählen, ist packend, nicht weil sie die Geschichte der schwierigen Anwerbung eines großen Fangs ist, oder die Anwerbung eines Überläufers, sondern weil sie Einblicke in die subjektive Lage des Informanten gewährt, die seine eigenen autobiographischen Zeugnisse aussparen. Zwischen 1976 und 1980 lassen sich unzählige Akten in Andersons Dossier vorfinden, in denen Anderson vereinbarte Treffen mit seinen Offizieren aus Dresden und Berlin versäumt. In dem Zeitraum zwischen Mai 1976 und Januar 1977 sind vier Aktenvermerke zu finden, in denen Andersons Offiziere seine Abwesenheit kontinuierlich anmerken, woraufhin sie erneut ihre Absicht erklären, den Kontakt zu ihm aufzunehmen. Bis zum 31. Oktober 1980 sind fünf weitere Aktenvermerke vorhanden, in

denen die Stasi sich darüber beklagt, dass Anderson vereinbarte Treffen nicht einhält oder telefonisch nicht zu erreichen ist. Insgesamt enthält seine Akte drei Belege für unplanmäßige Treffen, die anberaumt werden mussten, weil Anderson sich nicht gemeldet hatte: einmal am 21. März 1977, als seine Offiziere ihn unerwartet im Schriftstellerheim in Potsdam auffangen und ihn zum Mittagessen ausführen, ein anderes Mal am 16. November 1978, als sie ihn an seinem Arbeitsplatz im Milchwerk Dresden aufsuchen. Da vermerken seine Offiziere lapidar: »Es handelte sich um einen nicht geplanten Treff. Zu dem IM wurde die Verbindung wieder aufgenommen, nachdem er zu weiteren Treffen nicht bereit war« (BStU 56),⁴⁴ und unter der Rubrik »Treffauswertung« lesen wir: »Der IM erschien dem Mitarbeiter zugänglicher als bei vorangegangenen Treffen. Er brachte zum Ausdruck, dass er zu einem weiteren Treff bereit sei wenn er sich bis dahin nicht in Haft befindet« (BStU 57). Ein letztes Mal versuchen sie es im Januar 1980 und passen ihn auf offener Straße ab, nachdem er aus der Haft entlassen wurde. Erst im April 1980 sind die ersten Zeichen der Ungeduld dokumentiert, als seine Offiziere versuchen, Anderson über die übliche Methode einer Vorladung bei der Volkspolizei zu zwingen, die Abmachung einzuhalten. Nur einmal in den fünf Jahren erscheint er, am 22. November 1978, zu einem planmäßigen Treff. Falls er mehrmals erschienen wäre, wäre dies garantiert auch archiviert worden.

Die Aktenvermerke geben auch Auskunft über Andersons Motive für seine Abneigung gegen die Stasi, die von seinen Offizieren ohne Wimpernzucken nacherzählt werden. Anfang 1977 heißt es: »Der IM stellt sich im Gespräch nicht direkt gegen die Zusammenarbeit mit dem MfS, brachte aber zum Ausdruck, daß er genau wissen müsse, was die Mitarbeiter ›konkret‹ von ihm wollen« (BStU 54). Im November 1978 sind seine Einwände noch heftiger: »Der IM äußerte im Gespräch, daß er für die Mitarbeiter kein Informant sei, er sei aber bereit, bei konkreten Erscheinungen sich mit den Mitarbeitern zu unterhalten« (BStU 59). Im Februar 1979 wiederholt er, dass »er nicht viel von einer Zusammenarbeit mit dem MfS [halte]« (BStU 61).

Bei allen Unterschieden in der Narrationsweise zwischen Akte und Autobiographie wird in der Akte dennoch ein kohärenter Eindruck von Andersons Abneigung gegen die Stasi in dieser Zeit vermittelt. Diese

44 Die verwendeten Dokumente aus den Unterlagen der Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik werden hier und im Folgenden unter Verwendung der Sigle BStU zitiert.

Stellen in den Akten fügen sich überdies zu einem relativ einheitlichen Bild eines äußerst bockigen, widerspenstigen Informanten zusammen, der mit viel Wichtigerem beschäftigt war, als dass er für die Stasi hätte arbeiten wollen. Erstaunlich dabei ist, dass Andersons Offiziere seinen Widerwillen sachlich wiedergeben und in ihren Berichten auch nichts beschönigen. Sie erwidern seine Verstocktheit stets mit dem hartnäckigen Verweis darauf, dass sie ihn für eine Mitarbeit gewinnen wollen, und sie also ihre Zähmungsarbeit fortsetzen wollen. Sie lassen nichts unversucht, und das in regelmäßigen Abständen von drei bis vier Monaten bis auf eine längere Pause von zwanzig Monaten. Andersons Linie bleibt dabei konstant: Er wolle sich von sich aus melden und sei an einer regelmäßigen Zusammenarbeit nicht interessiert. Explizite Gründe werden selten angegeben, einmal dass er »sehr beschäftigt« sei (BStU 54), ein weiteres Mal Anfang 1979 wiederholt er seine Bedenken in stärkerer Form und betont dabei, dass er »schon bisher nicht viel [von einer Zusammenarbeit] gehalten habe« (BStU 61) und ein Jahr später 1980 heißt es:

In dem kurzen Gespräch war zu bemerken, daß er keinen Wert auf weitere Gespräche mit dem Mitarbeiter des MfS legt. Zu dem Anliegen des MA zu einer weiteren Zusammenarbeit äußerte er sich in der Art, daß er keine Lust zu weiteren Treffen verspürt. Er halte nichts von ständiger Verbindung [...]. (BStU 64)

Dass die Akten ihre besondere Eindringlichkeit in der Erzählung der Geschichte von Andersons Resistenz gegen die Stasi erhalten, ist dem ›Wie‹ des Erzählens, vor allem in der Behandlung der Zeitebene, geschuldet. Durch die Redundanz auf der Ebene der Erzählung, das heißt, durch den Verzicht auf Zusammenfassungen oder auf repetitives Erzählen – was eher einem literarischen oder wissenschaftlichen Stil entsprechen würde – wird der kontinuierliche Druck sehr anschaulich gemacht, der auf ihn ausgeübt wurde. Über jeden einzelnen Versuch, Anderson zu kontaktieren und zu disziplinieren, wird berichtet, sowie über jeden Versuch Andersons, die Stasi abzuschütteln. Die Wiederholungen werden, so wie sie im Leben eines Informanten passiert sind, auf ›realistische Weise‹ wiedergegeben, das heißt, sie werden mehrmals erzählt. Die Geschichte wird also durch ›singulatives Erzählen‹ konstruiert und präsentiert, wobei jedes einzelne Beispiel des Geschehens ohne Rückgriff auf summarisches Erzählen aufgelistet wird. Die schiere Menge von Treffberichten, die immer wieder die gleiche Situation schildern, die immer erneut Andersons Widerwillen kundtun, und immer wieder den hartnäckigen Beschluss seiner Offiziere

bezeugen, Anderson doch noch zu gewinnen, spricht eine sehr deutliche Sprache. So entsteht durch bürokratisch bedingte Schreiboperationen und stasispezifische Erzählregimes wie etwa der Verzicht auf summarisches Erzählen – denn die hauptamtlichen Mitarbeiter wären ja schlampig, wenn sie einen Treff auslassen würden – eine durchaus eindrucksvolle und stimmige Erzählung. Diese Geschichte und auch diese Erzählung vermisst man bei der Autobiographie.

V. DIE GESCHICHTE AUS DER SICHT DER AUTOBIOGRAPHIE

»Die Wissenschaft vom Ich ist eine Vergleichswissenschaft« (SA 126), schreibt Anderson in seiner Autobiographie in Bezug auf seine erste Begegnung mit dem Offizier des MfS, der ›Faust‹ hieß und den er ›Mephisto‹ tauft. Die einschlägigen Akten über diese Episode habe er nicht einsehen dürfen, so behauptet er, denn, wie er schreibt, »zwanzig Jahre später, war ich Privatier ohne wissenschaftliche Legitimation, die Akten zu meiner Person einzusehen« (SA 126). Diese Entschuldigung dafür, dass er nicht aus seinen Akten erzählt, hört sich wie eine Ausrede an, da er bekanntlich keinen Antrag auf Einsicht gestellt hat. Sie kann Anderson daher nicht entlasten. Selbst ohne Akten hindert niemand ihn daran, aus dem Gedächtnis heraus über diese Zeit zu erzählen. Selbst ohne die Stasiakten als Vorlage erwartet der Leser von der Autobiographie eine vergleichende Sichtweise auf die Ereignisse und somit eine Innenansicht und eine ›authentischere‹ Erzählung der in den Akten festgehaltenen Ereignisse. Umso neugieriger sind wir auf die Darstellung der potentiell entlastenden Geschichte des Widerstands, denn die Gattung der Autobiographie, in der Anderson Autor, Erzähler und Gegenstand der Erzählung ist, könnte uns vielleicht mehr über Andersons persönliche Gründe sagen. Würde Anderson wenigstens ein volles Geständnis abgeben, so wären damit die Sünden des Lügens abbezahlt. Dies wäre für seine zahlreichen Opfer und ehemaligen Freunde auch ein wichtiger Schritt in Richtung Wiedergutmachung.

Der erste Einblick in die Autobiographie muss aber enttäuschen. Nicht weil die Autobiographie keine subjektiven Zeugnisse enthält – denn das Buch strotzt vor Kindheitserlebnissen und apodiktischen Behauptungen eines selbstbewussten aber gekränkten Ich-Erzählers, in denen ein archetypischer Ödipuskonflikt zwischen Vater und Sohn, Mutter und Kind, Informant und Stasi wiederholt in Szene gesetzt wird. Die subjektive und egozentrische Sichtweise, die fast zwanghaft das Ich

in den Mittelpunkt der historischen Ereignisse und des erzählerischen Geschehens stellt, gibt aber erstaunlich wenig über die Anfänge seiner Tätigkeit als IM preis. Dieser Zeitraum wird in der Tat knapper und weniger detailreich erzählt als in den Akten. Vor allem wird weitaus weniger über die subjektiven Gründe für Andersons Verhalten enthüllt. Die Geschichte des Widerstands, zum Beispiel, die sich fünf Jahre lang abspielte, lässt sich kaum wieder erkennen. Sie wird stattdessen eher beiläufig erwähnt und auf eine Handvoll impressionistischer, aus dem Gedächtnis unscharf hervorgeholter Erinnerungen an ein paar Treffen mit Offizieren eingeschränkt.

In den skizzenhaften Beschreibungen von Begegnungen mit Offizieren spart Anderson meistens die konkreten Raum- und Zeitangaben aus, die eine genaue Verortung des Ereignisses oder einen Vergleich mit den in den Akten festgehaltenen Begebenheiten erleichtern könnten. Es ist fast, als ob er seine Verstrickung entschuldigen möchte, indem er sie enthistorisiert. Es ist im Buch in etwa um das Jahr 1974 oder 1975 von einer Vorladung zu einem Gespräch beim Innenministerium die Rede, die sich wahrscheinlich in Wirklichkeit erst im Oktober 1976 abspielte (SA 140; BStU 51). In diesem Zusammenhang befindet sich ein etwas kryptischer Hinweis auf Andersons Zurückweisung seiner Offiziere. Er machte gerade ein Volontariat an der Filmhochschule in Babelsberg und wartete auf einen Studienplatz, den er nicht antreten durfte, da er als vorbestraft galt. In der Zeit findet er eine weitere Vorladung zur Polizei, sprich: eine Vorladung vom MfS, im Briefkasten: »Ich ahnte als Absender Herrn Faust und verpaßte, indem ich zur ehemaligen Villa Marika Rökks aufbrach, mein schmerzhaftes einfaches Nein« (SA 140). Noch auf der gleichen Seite schildert Anderson einen Wendepunkt in der Anwerbung, bei dem er bei einem unplanmäßigen Treff im Schriftstellerheim angeblich seine Zustimmung gegeben hat. Er wird von »Faust« beziehungsweise Leutnant Graupner und einem anderen Offizier des MfS aufgesucht und zu einem Mittagessen an einen See gefahren. In *Sascha Anderson* heißt es:

Ich aber, aufgeputscht von dieser Pfaumenkuchen-, Billard- und Morgensonnenseite des Sees, sagte, ohne zu überlegen, *Ja, aber* [...]. Ich wollte *Nein, aber* sagen, wollte, dass sie mir gegenüber aussprachen, wozu ich ihnen wichtig wäre. Keine Bedrohung, kein Zwang, keine Agitation, keine Versprechen auf die Zukunft, kein Komplementär dessen, was ich hinter mir hatte oder vorhaben könnte, gerade weil mir beides völlig im unklaren läge [...]. (SA 141)

In der Akte findet sich diese Szene ungefähr wieder, und zwar im März 1977. Hier gibt es aber keine Anzeichen eines Wendepunkts, denn es heißt aus der Sicht der Stasi, er stelle sich »nicht direkt gegen die Zusammenarbeit mit dem MfS, brachte zum Ausdruck, dass er genau wissen müsse, was die Mitarbeiter ›konkret‹ von ihm wollen« (BStU 54). Der nächste Treff findet in der Akte erst anderthalb Jahre später statt, was deutlich gegen eine erfolgreiche Anwerbung und einen Wendepunkt spricht. Den Akten zufolge hörte sich dieses »Ja, aber« jedoch seltsamerweise wie ein »Nein, aber« an, denn es gelang Anderson tatsächlich, sich noch über einige Jahre hinweg der Stasi zu entziehen.

In der Autobiographie findet sich nur ein einziger weiterer, sehr indirekter Verweis auf seine Bockigkeit: »In diesem Jahr 1978 [eigentlich 1979; AL] wollten meine Führungsoffiziere mehr von mir als einen unregelmäßigen Beweis meiner Anwesenheit im Leben« (SA 172). Erst nach der Haftzeit im Jahre 1979, als die Stasi den Kontakt zu Anderson aufzunehmen versucht, wird die Diskrepanz zwischen den Aussagen in der Autobiographie und den Akten noch größer. Andersons Erzählung der Ereignisse nach der Haft erweckt dagegen den Eindruck, als hätten seine Offiziere ihn damals vergessen und im Stich gelassen. »Ich wartete auf meine Führungsoffiziere. Sie kamen nicht« (SA 184), heißt es an einer Stelle ohne Datum. Im Anschluss daran lesen wir: »Da der Staat sich nicht rührte, ging ich davon aus, frei zu sein, Frei Für Das Unbedingte« (SA 185). Was an dieser Stelle erzählt wird, steht im deutlichen Widerspruch zu der wesentlich plausibleren Fassung, die in den Akten archiviert wird.

Die Version in *Sascha Anderson* ist nicht die Geschichte des Widerstands und der zögerlichen Zivilcourage, die man erwarten würde, sondern die Geschichte eines Abhängigkeitsverhältnisses, ja nahezu einer Liebesgeschichte, deren Urszene das Phantasma der Verlassenheit ist, die Schmach der Vergessenheit und des Nicht-Geliebt-Werdens. Das Gefühl, nicht mehr gebraucht zu werden, bekommt Anderson plötzlich zu spüren, als der Druck seiner Offiziere nachzulassen droht. Etwas weiter wird der Ursprung des ›Traumas‹ im Text explizit benannt: »Ich litt, mir selbst nicht begreiflich, daran, dass meine Führungsoffiziere wie nicht greifbar waren« (SA 186). Und dann etwas weiter:

In dem halben Jahr, in dem mich meine Führungsoffiziere entweder abgeschrieben, aus den Augen verloren oder in einer von mir nicht bemerkten Landesleife hängen gelassen hatten, begann ich einen mir im nachhinein krank erscheinenden Produktionsbegriff zu kultivieren. (SA 191)

Greifen wir zu den Akten aus dieser Zeit, stellen wir fest, dass die Stasi ihn keinesfalls aufgegeben hatte oder »nicht greifbar« war, sondern dass sie ihn immer in regelmäßigen Abständen von drei bis vier Monaten aufsuchte, um zu überprüfen, ob er umzustimmen sei. Die Stasi war offensichtlich immer greifbar, den Akten nach beinahe *zu* greifbar, als es ihm lieb war. Obiges Geständnis wirkt von daher wenig plausibel, denn wenn er »gelitten« hätte, hätte er sich nur zu melden brauchen, dann hätte die Zusammenarbeit sofort beginnen können. Die Stasi war deswegen »nicht greifbar«, weil Anderson sich bislang standhaft geweigert hatte, sich aus freien Stücken zu melden. Als Andersons Sehnsucht erwidert wird, und seine Offiziere wieder da sind, wird die Freude über das Wiedersehen in der Autobiographie aber mit keinem einzigen Wort erwähnt. In den Akten dagegen wird das Wiedersehen mit seinen Offizieren richtig gefeiert, und zwar am 8. November 1980 mit einem Glas Sekt. Die endgültige Entscheidung zu kollaborieren, wird in der Autobiographie auch nirgends thematisiert, und der entscheidende moralische Wendepunkt im November 1980, den die Akten so anschaulich machen, wird stillschweigend übergangen. Es heißt einfach einige Seiten weiter völlig unvermittelt: »Meine Führungsoffiziere waren mir gewogen« (SA 205).

Der Vergleich zwischen Akte und Autobiographie wirft ein Paradox bei der Topologie des Bösen im Kontext der Stasi auf. Es bleibt unerklärlich, warum die teils entlastende Geschichte des Widerstands, die die Akten unmissverständlich festhalten, in Andersons Memoiren ausgespart wird. Man kann nur spekulieren, dass der Mythos von Fausts Verführung zum Bösen durch Mephisto nicht in Andersons Konzept hineinpasst. Möglich ist es schon, dass Anderson etwa den Mythos auf den Kopf stellen möchte und aus seinem Informanten-Faust einen Mephisto machen, einen Agenten des Bösen und den eigentlichen Anführer in diesem Katz- und Mausspiel. Aber warum wird ausgerechnet die moralisch erbaulichere Geschichte des Widerstands vergessen, wenn eine solche Lesart von Andersons Geschichte nicht nur den Erwartungen der meisten seiner Leser entsprechen würde, sondern auch für die Moralvorstellungen der deutschen Öffentlichkeit eine Genugtuung wäre? Warum wird sie stattdessen als die Geschichte einer narzisstischen Kränkung erzählt, als das Trauma des Nicht-Mehr-Gebraucht-Werdens und Nicht-Mehr-Geliebt-Werdens? Und warum muss die Geschichte des Verrats mythisch überhöht werden, etwa damit sie ihre Verwandtschaft zu einer nicht tilgbaren ewigen Todsünde aufweist? Ein Zitat auf dem Klappentext verdeutlicht Andersons Absicht bei seinen Memoiren, dass er lieber derjenige sein möchte, der die Stasi verführt als derjenige, der von der Stasi verführt wird. Da heißt

es: »Verrat ist das richtige Wort« (SA, Klappentext). Spätestens jetzt fällt auf, dass nicht vom Verrat an Freunden hier die Rede ist, sondern vom Verrat an der Stasi. Will Anderson von seinen Freunden Absolution, so müsste er die Stasi nachträglich verraten, und dazu ist er offenbar nicht bereit. Von daher scheint es ihm nur recht, wenn sich sein moralisches Vergehen als nicht tilgbar erweist. Ein jüngstes Ereignis in der Verlagswelt zeigt, dass man zwar Andersons Schuld immer noch als untilgbar betrachtet, aber nunmehr bereit ist, seinen Ruf als Poet zu rehabilitieren. Die Entscheidung des Gutleut Verlags, Anderson als Berater bei einer neuen Gedichtreihe einzustellen, wird dadurch erklärt, dass man Andersons politische Aktivitäten verurteilt aber nicht seine Literatur, wie Lyriker Marcus Roloff neulich erklärte: »Auch wenn man den Pakt des Dichters mit der Stasi als unentschuldbares Delikt betrachtet, sei doch, [...] eine ›textzentrierte‹ Betrachtung der von ihm betreuten Bücher geboten.«⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Leser die Innensicht und subjektive Perspektive, die wir beim Lesen der Akten erahnen und nachempfinden können, vergeblich in Andersons autobiographischen Zeugnissen sucht. Als Erzähler seines eigenen Lebens kann Anderson in Bezug auf die Stasi den Inhalt seines Seelenlebens in diesem derart entscheidenden Punkt weder erraten noch verraten, denn sein Text arbeitet mit anderen erkenntnistheoretischen Prämissen. Es ist vielleicht sogar Absicht, dass das vermeintliche Archiv des Gefühls und der Subjektivität mehr Rätsel aufgibt, als es löst. Es negiert und verdrängt vor allem die potentiell moralisch integre Geschichte eines Widerstands gegen die Verführung zum Bösen und hebt sie in einer narzisstisch-fixierten mythologischen Erzählung auf, in der die Zusammenarbeit mit der Stasi als die Geschichte einer durchaus gewollten Verführung und eines schicksalhaften faustschen Pakts mit dem Teufel erscheint. Die Thematisierung des Ausbleibens der Offiziere – was objektiv gesehen keines war, denn sie waren nur so abwesend, wie er wollte – scheint eher dem Zweck zu dienen, Sehnsucht nach Präsenz zu erwecken, und um Sehnsucht aufkommen zu lassen, müssen die Offiziere in seiner Geschichte abwesend sein, auch wenn sie es faktisch gesehen nicht waren. Abwesenheit erzeugt Begehren nach Anwesenheit, was wiederum seine Kollaboration plausibel macht. Seine eigentliche Verfallenheit und Lasterhaftigkeit lassen sich besser verstehen, wenn sie als Verführungs- und Liebesgeschichte zwischen Anderson und der Stasi erzählbar werden. So kann die Autobiographie

45 Michael Braun: Ein Verrat an der Kunst. In: Badische Zeitung, 23.8.2011.

teilweise als eine versteckte nachträgliche Liebeserklärung und auch als eine Entschuldigung an die Stasi gelesen werden. Die Entscheidung, mitzumachen, die vielleicht auch keine kalkulierte Entscheidung war, sondern sogar das verständliche Ergebnis des nicht unerheblichen Drucks, den die Stasi über Jahre hinweg auf ihn ausgeübt hat, lässt sich vor allem deswegen nicht erzählen, weil sie einen Mentalitätswandel voraussetzt, den Anderson allem Anschein nach bis heute nicht vollzogen hat. Es ist, als ob Anderson befürchtet, dass sein Buch als Lieblosigkeit oder gar Denunziation gegenüber der Stasi gedeutet werden könnte. Es ist, als ob Anderson hier nicht wisse, von wem er Absolution sucht: Von seinen Freunden oder von der Stasi, denn er hat schließlich beide verraten.

Wenn die Akten und die Autobiographie zwei entgegengesetzte Geschichten in Bezug auf Andersons Anwerbung erzählen, stellt sich die Frage, welche Quelle eher die Wahrheit enthält? Beide Zeugnisse gehören zum Traumaarchiv der Täter und bieten jedes auf seine Art einen Einblick in die Seelenlage des in das Netz der Sicherheit Verfangenen, das eine aus der Sicht des Machtapparats selbst, das andere aus der schwer verortbaren narzisstisch gekränkten Sicht eines Mitarbeiters desselben Apparats. Aber der Unterschied ist nicht zwischen subjektiver und objektiver Berichterstattung, denn wir haben gesehen, dass die Akten eine Menge über Andersons Befinden aussagen. Die Akten sind weder das faktische Quellenmaterial, aus dem Anderson seine ›wahre‹ Lebensgeschichte modelliert, noch sind sie der Ursprungstext, auf den er in seinen Erinnerungen Bezug nimmt. Die Akten sind eher eine zweite, exaktere Autobiographie, die in Ergänzung zu Andersons Memoiren gelesen werden müssen. Sie müssen deswegen herangezogen werden, weil Anderson offensichtlich bis heute keine Reue verspürt. Sein Mangel an Einsicht läuft letztlich auf eine Zurückweisung der Autorität des Archivs hinaus, auf eine Leugnung des öffentlichen Charakters des Stasiarchivs und vor allem eine Weigerung, das Archiv als hypomnestische Technik anzuerkennen.

Die Akten, so wäre abschließend zu bemerken, sind eine gespenstische Präsenz in Andersons Text, etwa der schattenhafte Ausdruck und Eindruck eines Gewissens, die im Text unterdrückt werden. Die Akten sind, um mit Frederic Jameson zu sprechen, das verdrängte »politische Unbewusste«⁴⁶ seiner Autobiographie. So gesehen sind die Akten teilweise eine alternative Autobiographie, vielleicht die bessere Autobiographie, als

46 Fredric Jameson: Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek bei Hamburg 1988.

die Autobiographie selbst, auf jeden Fall eine andere, weniger egozentrische und monomanische Lebensbeschreibung eines der notorischsten Spitzel der DDR. Andersons Autobiographie dagegen rückt in die Nähe seiner Akte, was durch die Fülle an Details über Lesungen und Editionen, die irritierende Gewohnheit des Namedropping, und zuletzt durch den fast panischen Monoperspektivismus der Erzählweise auch nahegelegt wird. In Bezug auf seine Stasiverwicklung bleibt die Autobiographie eine fragmenthafte, dürftige Erzählung, die der Korrektur durch die Akte bedarf. Solange die Autobiographien von Stasitätern das Stasiarchiv missachten und ihre Geschichten verdrängen, wird für die nächste Zeit Iris Radisch Recht behalten und die Wahrheit immer noch eine Akte bleiben. Durch die Auswertung der Akte können zwar Andersons Lügen aufgeklärt werden, und damit dieses Vergehen aus dem Sündenregister gestrichen, aber die Absolution kann ihm lange nicht erteilt werden. Solange seine Autobiographie für seine Opfer und Freunde keine Genugtuung enthält, kann sein Verrat nicht getilgt werden. Seine Schuld rückt damit in die Nähe des absoluten Bösen und bleibt damit wenigstens aus der Sicht seiner Opfer nicht nur schier unbegreiflich, sondern auch schlicht unverzeihlich.

PATRICK HOHLWECK

JORDAN BELFORTS YACHT

Zur Genealogie maritimer Entgrenzung

*Nulla al mondo si ha di più cosmopolitico
dell'architettura navale.*
Giuseppe Cultrera¹

I.

»Die Tätigkeit, zu welcher das Meer einlädt«, bemerkt Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, »ist eine ganz eigentümliche«:² »Die das Meer befahren, wollen auch gewinnen, erwerben; aber ihr Mittel ist in der Weise verkehrt, daß sie ihr Eigentum und Leben selbst in Gefahr des Verlustes setzen.« Diese Antinomie zwischen dem »Mittel« der Seefahrer und

dem, was sie bezwecken [...], ist es eben, was den Erwerb und das Gewerbe über sich erhebt und ihn zu etwas Tapferem und Edlem macht. Mut muß [...] innerhalb des Gewerbes eintreten, und Tapferkeit ist zugleich mit der Klugheit verbunden.³

¹ Giuseppe Cultrera: Nemi. La prima fase dei lavori per il ricupero delle navi romane. In: *Notizie Scavi* (1932), S. 207–292, hier S. 289.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke in 20 Bänden. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 12. Frankfurt a.M. 1989, S. 119.

³ Ebd.

Damit ist für die Zeit um 1800 das Vorfeld einer nautischen Verhaltenslehre umschrieben, das nicht zufällig im Rekurs auf Tapferkeit und Klugheit zwei Kardinaltugenden heranzieht. Denn das Meer ist gegenüber dem Land, dem Schauplatz der menschlichen »Institutionen«,⁴ etwa des »Familienlebens«,⁵ Ort und Herausforderung einer Selbsterfahrung des Menschen, die ihn im Verlassen seiner »natürlichen« Sphäre in einen bewussten »Gegensatz zur kosmischen Ordnung«⁶ stellt. So wie die Seefahrt diesbezüglich untrennbar mit einer Geschichte der Schrift, der Poesie und der Philosophie verbunden ist, ist sie zugleich seit der Antike auch ein Milieu menschlichen Handelns, in dem sich in eminenter Dichte Dynamiken des Sündigen, Lasterhaften oder Defizitären beobachten lassen. Im Folgenden sollen zwei Beispiele herangezogen werden, anhand derer sich Grundzüge einer solchen nautisch informierten Anthropologie beobachten lassen: Zum einen das Titelblatt von Francis Bacons *Instauratio Magna* von 1620, zum anderen Martin Scorseses 2013 erschienener Film *The Wolf of Wall Street*.

Bacons Frontispiz, das das Schiff des Odysseus beim Überqueren der Säulen des Herkules zeigt, nimmt eine der wirkmächtigsten Fortschreibungen des »Grundtext[es] der europäischen Zivilisation«⁷ auf, die in Dantes *Divina Commedia* stattfindet und der Rekursionsbahn des homerischen Mythos eine »christliche[] ›Abbruchbedingung‹«⁸ einträgt. Dantes Ulisse verkörpert dabei das »Gegenteil«⁹ des homerischen Odysseus: Der homerische Held ist ein geduldiger Stratege, der sich mit seiner Verschlagenheit und List nicht nur aus allerlei nautischen Engpässen manövrieren

4 Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 2012, S. 9.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Werke (wie Anm. 2), Bd. 7, S. 391.

6 Burkhardt Wolf: Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt. Zürich und Berlin 2013, S. 15.

7 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1981, S. 63.

8 Wolf: Fortuna di Mare (wie Anm. 6), S. 47.

9 Aleida Assmann: Grenze und Horizont. Mythen des Transzendierens bei Emerson, Tennyson und Turner. In: Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann (Hrsg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007, S. 65–82, hier S. 72.



1 Francis Bacon: Titelbild der *Instauratio Magna* (1620)

und, nach einigen Komplikationen zurückgekehrt, wieder erfolgreich seine terrane Rolle als Familienoberhaupt einnehmen konnte, sondern auch den kulturgeschichtlichen Ton der Rede über die Seefahrt anschlagen sollte. Dantes Ulisse dagegen begegnen wir innerhalb des Betrügern vorbehaltenen achten Höllenkreises, der *Malebolge*, im achten Graben, dem Bußort der unaufrichtigen Ratgeber. Das Vergehen, dessen Ulisse sich schuldig gemacht hat, ist, dass er, anstatt dem *nóstos* zu folgen und die Heimkehr nach Ithaka einzuleiten, seine Mannschaft dazu verführt hat, die Säulen des Herkules zu durchqueren; Ulisses Eifer und seine Verweigerung der ordnungsgemäßen Heimkehr führen ihn mitsamt

seiner Mannschaft im bekannten »folle volo« (Inf., XXVI, 125)¹⁰ geradewegs in die Turbulenzen, die sein Schiff schließlich untergehen lassen. Ulisse selbst markiert seine Irrfahrt als Erkundungsreise: Bewegt von seinem »glühenden Wandertriebe, / Um Länder, Meer und Menschen zu erkunden, / Daß fremd mir Laster nicht noch Tugend bliebe« (Inf., XXVI, 97–99), begibt er sich auf die Reise auf die unbesiedelt geglaubte Südhalbkugel.

Leitend auf diesem unheilvollen Weg macht er sich die bereits bei Homer dokumentierte astronomische Navigation¹¹ zu eigen. Was bei Ulisse – »[d]em Lauf der Sonne folge unser Steuer« (Inf., XXVI, 117) – zunächst Teil seiner flammenden Rede war, ist bald kaum mehr als ein Indiz für den nahenden Schiffbruch: »Schon sah des andern Poles Sterne blinken / Mein Aug, und unser war so tief gekommen, / Daß er zum Meeresspiegel schien zu sinken.« (Inf., XXVI, 127–129)

Wie zeitgenössische Kommentatoren festhalten, handelt es sich bei Dantes Revision der odysseischen Seereise keineswegs um eine mangelnden Homerkenntnissen geschuldete Fehldeutung.¹² Tatsächlich findet sich, begleitet von einem Bildrepertoire der Seelenzustände als Meeresbewegungen,¹³ die Seereise samt ihrem »Abenteuerinventar«¹⁴ als soteriologische Standardvorstellung in der christlichen Tradition,¹⁵ für die Variationen von Odysseus' beschwerlicher Heimkehr spätestens seit

10 Hier und im Folgenden zit. nach Dante Alighieri: *La Vita Nuova*. La Divina Commedia. Hrsg. von Erwin Laaths. Wiesbaden o. J. (1960).

11 Vgl. Eva G. R. Taylor: *The Haven-Finding Art. A History of Navigation from Odysseus to Captain Cook*. London 1956, S. 40–42; des Weiteren Clifford D. Conner: *A People's History of Science. Miners, Midwives and »Low Mechanics«*. New York 2005, S. 223–225.

12 Vgl. Benevenutus de Rambaldi de Imola: *Comentum super Dantis Aldigherij Comœdiam nunc primum integre in lucem editum*. Bd. II: Inf. XVIII–XXXIV. Florenz 1887, S. 294.

13 Vgl. Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer* (wie Anm. 4), S. 9, Anm. 1.

14 Rainer Gruenter: *Das Schiff – Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*. In: Werner Kohlschmidt und Herman Meyer (Hrsg.): *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*. Bern und München 1966, S. 86–101, hier S. 93.

15 »[D]ie Antike spricht vom Schiff des Staates, vom Schiff der Seele, vom Schiff der Welt, und es wird sich zeigen, daß für den Christen die Kirche als gutes Schiff Erfüllung und Inbegriff von Polis und Psyche und Kosmos ist.« (Hugo Rahner: *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964, S. 319)

Hermias' Exegese des *Phaidros* in Christentum und Neoplatonismus Legion waren in ihrer Eigenschaft als Auslotungen der Konvergenzbe-
reiche zwischen antiker narrativer Tradition und der christlichen Idee
der Pilgerschaft.¹⁶ Auch »das ganze mittelalter kennt dieses bild«,¹⁷ dessen
Komplement die Kirche, die »Gemeinschaft der Frommen«, als dasjenige
Schiff ist, das allein keinen Schiffbruch (*naufragium*) im Meer der Welt,
dem *saeculum*, dem Sitz der teuflischen Dämonen, erleiden kann.¹⁸

Eine der zahlreichen vom *nótos* organisierten Konversionserzählun-
gen vom Manichäismus zur *philosophia* des paulinischen Christentums
berichtet von einem jungen Mann, der, fehlgeleitet von den Ulisse spä-
ter ebenfalls bezeugenden¹⁹ »Sterne[n], die im Ozean versanken«,²⁰ das

16 Vgl. Jean Pépin: The Platonic and Christian Ulysses. In: Dominic O'Meara (Hrsg.): Neoplatonism and Christian Thought. Albany 1982, S. 3–18, hier S. 7.

17 Friedrich Zarncke: Einleitung. In: ders. (Hrsg.): Sebastian Brants Nar-
renschiff. Leipzig 1854, S. LVI.

18 Vgl. Gruenter: Das Schiff (wie Anm. 14), S. 90. Die Diskussion der *curio-
sitas* und der diesbezüglich komplexen Positionierung der *erfahrung* im Über-
gang vom (Spät-)Mittelalter zur Frühen Neuzeit, für die auch Kosmologie
und Schifffahrtsmetaphern eine deutlich exponierte Rolle spielen, kann hier
nicht berücksichtigt werden. Vgl. dazu, zusätzlich zu den bereits angeführten
Arbeiten, Richard Newhauser: Towards a History of Human Curiosity. A
Prolegomenon to its Medieval Phase. In: DVJs 4 (1982), S. 559–575; Jan-Dirk
Müller: Curiositas und erfahrung der Welt im frühen deutschen Prosaroman.
In: Ludger Grenzmann und Karl Stackmann (Hrsg.): Literatur und Lai-
enbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Stuttgart 1984,
S. 252–273; ders.: »Erfahrung« zwischen Heilssorge, Selbsterkenntnis und
Entdeckung des Kosmos. In: Gerhild Scholz Williams und Lynne Tatlock
(Hrsg.): Literatur und Kosmos. Innen- und Außenwelten in der deutschen
Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts. Amsterdam 1986, S. 307–342; Heiko
Augustinus Oberman: Contra vanam curiositatem. Ein Kapitel der Theo-
logie zwischen Seelenwinkel und Weltall. Zürich 1974; Monika Schausten:
Suche nach Identität. Das »Eigene« und das »Andere« in Romanen des Spät-
mittelalters und der Frühen Neuzeit. Köln u. a. 2006, S. 181–190.

19 Vgl. John Freccero: Dante and the Epic of Transcendence. In: Catherine
Bates (Hrsg.): Cambridge Companion to the Epic. Cambridge 2010, S. 76–92,
hier S. 89.

20 Aurelius Augustinus: De beata vita – Über das Glück. Lateinisch/
Deutsch. Stuttgart 1982, S. 9. Das Bild der im Meer untergehenden Sterne
wird in der Regel als Verweis auf Vergils *Aeneis*, 3, 515 gelesen. Tatsäch-
lich hing die Entwicklung der astronomischen Wissenschaft maßgeblich

Schiff seines Lebens durch Nebel und eine stürmische See führt, um schließlich, die Verlockungen der Sirenen vermeidend, in den Hafen der Philosophie einzufahren. Die Rede ist von Augustinus, der seine Kritik an der Orientierung wie auch dem »Forschen an den Gefilden des Himmels« (Conf., X, 16, 25),²¹ schließlich in den *Bekenntnissen* in seiner Auseinandersetzung mit dem Manichäismus verhandelt.²² Die Manichäer, so berichtet der geläuterte Bischof von Hippo, hatten dem auf Wahrheits-suche befindlichen Augustinus bloß Sonne und Mond vorgesetzt, die zwar schöne Werke Gottes seien, allerdings eben lediglich seine *Werke*, nicht er selbst. Die Gedanken dieser »homines superbe delirantes«, dieser »hochmutverrückte[n] Menschen, Menschen des Stoffglaubens und des Irrgeschwätzes« (Conf., III, 6, 10), die viel von Wahrheit geredet, ja »über diese Dinge vieles geschrieben und weitschweifig gefaselt« hätten, erscheinen Augustinus nichtig, da die »Himmelsmesser und Sterne-zähler und [...] Elementewäger« (Conf., V, 4, 7) die Wahrheit notwendig verfehlen müssen, die darin bestünde, *mit Gott* zu rechnen. In der Erkenntnis Gottes besteht für Augustinus Genuss (*fruitio*) und das wahre Glück, für das die Erkenntnis der Welt, gleichwohl sie durchaus vergnüglich sein darf, lediglich als Vorbereitung (*uti*) benötigt wird²³ – wird die Welterkenntnis der heilsökonomischen Teleologie abgezogen und zum *Selbstzweck*, wird sie lasterhaft; in ihrer entschiedensten Ausprägung, als »Abwendung« des Willens von Gott« gar zur »Todsünde«.²⁴ Augustins Verdikt verdammt –

vom Erfahrungswissen der Seeleute des roten Meeres ab (vgl. Taylor: The Haven-Finding Art, wie Anm. 11, S. 40), wie auch der Präfekt der römischen Flotte in Misenum, Plinius der Ältere, in seiner – Augustinus bekannten – *Naturalis historia* bezeugt, wenn davon die Rede ist, dass »die Seeleute auf ihren Fahrten am besten beobachten können«, wie »das Meer auf der einen Seite in die Höhe steigt, und auf der anderen sich wieder herabsenkt, wodurch denn die Sterne, welche hinter der Wölbung des Erdballs verborgen waren, plötzlich sichtbar werden, und gleichsam aus dem Meer aufzutauchen scheinen.« (Cajus Plinius Secundus: Naturgeschichte. Stuttgart 1855, 2. Buch, Kap. 71, S. 206)

21 Hier und im Folgenden zit. nach Augustinus: Bekenntnisse – Confessiones. Lateinisch/Deutsch. Frankfurt a. M. 1987.

22 Vgl. Leo C. Ferrari: The Conversions of Saint Augustine. Villanova 1984, S. 32–35.

23 Vgl. Gunther Bös: Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin. Paderborn u. a. 1995, S. 114 f.

24 Joseph Mausbach: Die Ethik des heiligen Augustinus. Erster Band: Die sittliche Ordnung und ihre Grundlagen. Freiburg i. Br. 1929, S. 229.

»[i]n dieser Subtilität [...] freilich nicht traditionsfähig«²⁵ – allerdings nicht die Gegenstände der Beschäftigung des Menschen oder ein Wissenwollen an sich, sondern wendet sich gegen eine missbräuchliche Beschäftigung mit den Dingen der Welt, die den referenziellen Charakter des Materials in seinem Verweis auf die unverfügbare, göttliche Absenz nicht als solchen anerkennt, sondern im Milieu des Hiesigen den »Selbstwert«²⁶ eines Erkenntnisinteresses vorfindet, das geeignet ist, »Gott aus dem Feld zu schlagen«.²⁷ Diese oberflächliche und unstete Hingabe an die sinnlichen Erfahrungen im Streben nach *scientia*, Erkenntnis, einem Wissen »das zu wissen für nichts gut [...] ist« (Conf., X, 35, 55) und damit ein zentrales Gebot der Utilität verletzt,²⁸ markiert Augustin vielfach mit dem Begriff der Neugierde, der *curiositas*.²⁹ Zwar ist die Neugierde wohl kein »von Augustin gegen die antike Philosophie eingeführter Kampfbegriff«,³⁰

25 Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt a. M. 1966, S. 298.

26 Rudolf Lorenz: Die Wissenschaftslehre Augustins. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 67 (1955/56), S. 29–60, S. 213–251, hier S. 245.

27 Barbara Vinken: Curiositas/Neugierde [Art.]. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart und Weimar 2000, S. 794–813, hier S. 799. Zu den zeichentheoretischen Implikationen von Augustinus' Curiositas-Fassung vgl. John Freccero: Dante. The Poetics of Conversion. Cambridge, MA 1986, S. 93–109.

28 Vgl. Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit (wie Anm. 25), S. 300.

29 Aus der sehr umfangreichen Literatur zum Thema vgl. zum Überblick Joachim Mette: Curiositas. In: Hartmut Erbse (Hrsg.): Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag. München 1956, S. 227–235; Hans Blumenberg: Augustins Begriff der theoretischen Neugier. In: Revue des Études Augustiniennes 7 (1961), S. 35–70; Carlo Ginzburg: High and Low. The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: Past and Present 73 (1976), S. 28–41; Caroline Walker Bynum: Wonder. In: American Historical Review 102 (1997), S. 1–26; Lorraine Daston: Ravening Curiosity and Gawking Wonder in the Early Modern Study of Nature. Berlin 1994; dies.: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Klaus Krüger (Hrsg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002, S. 147–175; dies. und Katherine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750. Frankfurt a. M. 2002.

30 Götz Müller: Neugierde [Art.]. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Basel 1984, Sp. 732–742, hier Sp. 732. Dazu auch Bös: Curiositas (wie Anm. 23), S. 100, Anm. 32.

sondern wird von der christlichen Literatur seit Tertullian in Auseinandersetzung mit der antiken Tradition profiliert. Dennoch wird er bei Augustinus spätestens mit den vernichtenden Polemiken gegen die Neugierde im fünften und zehnten Buch der *Confessiones* zum Emblem des gefallenen und sich entäußernden Menschen,³¹ der die »schöpfungsgemäße Selbstbegrenzung«³² als das Gebot einer Transzendenz ins Innere ignoriert. Augustins Warnung bezieht sich auf eine Liebe zur Welt und dem Geschöpflichen, die die paulinische Dreiteilung übernimmt: Der *voluptas carnis* bzw. *concupiscentia carnis*, der sinnlichen Genüssen zugrundeliegenden Lust, die zumeist sexuell konnotiert ist,³³ des weltlichen Ehrgeizes, der *ambitio saeculi*, sowie einer dritten Sündenklasse, der »*concupiscentia oculorum*« (Conf., X, 35, 54) oder Augenlust, die zwar keine Begierde des Fleisches ist, sich in diesem aber aktualisiert, und die er synonym mit *curiositas* verwendet. Augustin belegt die *curiositas* mit Begriffen wie *geschwätzig* und *verwegen*, *überflüssig*, *gefährlich* und *schädlich*³⁴ – die *impia superbia*,³⁵ der gottlose, freche Stolz der Neugierde, genießt in der Privilegierung der Erfahrung nur das sich selbst bestätigende Wissen und erkennt sich selbst nicht als eingefügt in den von Gott organisierten Verweisungszusammenhang.

Von Interesse ist, dass die Verfehlung des Ulisse, die »zwar nicht de[n] Sündenfall, aber doch de[n] Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose«³⁶ ausmacht, die Rede ist, mit der er seine Mannschaft überzeugt, die verbotene Durchfahrt des symbolischen Endes der Welt anzutreten: Er appelliert an seine Mannschaft: »Bedenkt, aus welcher Saat entkeimt

31 Vgl. Vinken: *Curiositas/Neugierde* (wie Anm. 27), S. 798.

32 Wolf: *Fortuna di Mare* (wie Anm. 6), S. 47.

33 Vgl. Bös: *Curiositas* (wie Anm. 23), S. 100.

34 Die einzelnen Nachweise ebd., S. 98 f.

35 Stellvertretend für die umfangreiche Forschung zur *superbia* bei Augustinus vgl. William McAllen Green: *Initium Omnis Peccati Superbia. Augustine on Pride as the First Sin*. Berkeley und Los Angeles 1949; Ulrich Duchrow: »Signum« und »superbia« beim jungen Augustin (386–390). In: *Revue des Études Augustiniennes* 7 (1961), S. 369–372; David John MacQueen: *Augustine on Superbia. The Historical Background and Sources of his Doctrine*. In: *Mélange de Science Religieuse* 34 (1977), S. 193–211; Maurice Testard: *La »superbia« dans les Confessions de Saint Augustin*. In: Cornelius Mayer (Hrsg.): *Homo spiritualis*. Festgabe für Luc Verheijen, OSA, zu seinem 70. Geburtstag. Würzburg 1987, S. 136–170.

36 Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer* (wie Anm. 4), S. 11.

wir gelten! / Und strebten wir nach Tugend nicht und Wissen, / So dürfte man mit Recht uns Tiere schelten.« (Inf., XXVI, 118–120) Die Saat, der sich zu besinnen die Mannschaft aufgefordert wird, erweist sich als »il mal seme d'Adamo« (Inf., III, 115) – als der böse Samen Adams, die Erbsünde. Ebenso wie seine Worte erweist sich sein gott- und nutzloses Verharren auf offener See als verwegen, gefährlich und überflüssig. Unerheblich, ob es sich bei Dantes Odysseus-Bearbeitung tatsächlich um »essentially versified Saint Augustine«³⁷ handelt, wie vielfach angenommen wurde, oder ob es sich bei der *Commedia* um das selbst wiederum häretische Projekt eines dritten Testaments handelt, in dem gewissermaßen der universale christliche Heilsanspruch, in Literatur gegossen, privatisiert wird und dem das In-See-Stecken der Odyssee als poetologische Reflexionsfigur dient.³⁸ In Dantes jenseitiger Begegnung mit der Figur des Odysseus konzentriert sich eine christliche Revision der antiken Sicht auf menschliches Schicksal,³⁹ die in einer Konfiguration von Neugierde und Stolz unter der Flagge des Überflüssigen und der Überschreitung am Prüfstein und Orientierungspunkt⁴⁰ der Seefahrt über Jahrhunderte Wirksamkeit beanspruchen konnte.

Eben die Missachtung des Gebots des *Non plus ultra* durch den »Meer-Faust«⁴¹ Ulisse ist auf dem Frontispiz von Bacons *Instauratio Magna* verarbeitet.⁴² Nach Bacons Deutung ist es von der göttlichen

37 Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York 1994, S. 76.

38 Vgl. etwa Martin Raether: *Dantis Ulixes figurae poetae*. Eine typologische Interpretation von »Inferno 26« als Poetik der »Divina Commedia«. In: *Poetica* 13 (1981), S. 280–308 oder Bloom: *The Western Canon* (wie Anm. 37), S. 87. Zu Schiffahrtsbildern bei Dante vgl. Manfred Hardt: *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreihen in der Literatur*. München 1966, S. 26–54.

39 Vgl. Freccero: *Dante* (wie Anm. 27), S. 138 f. Zur Rolle der Kontingenz bei Dante vgl. Karlheinz Stierle: *Das große Meer des Sinns. Hermeneutische Erkundungen in Dantes »Commedia«*. München 2007, S. 102–119. Zur Daseinsmetaphorik der Seereise allgemein vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1974.

40 Vgl. Earl Rosenthal: *Plus Ultra, Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 204–228, hier S. 210.

41 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1976, S. 1204.

42 Vgl. Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit* (wie Anm. 25), S. 335.

Vorsehung (*providentia*) beschlossen, daß die Durchwanderung der Welt, die nach so vielen langen Seereisen so gut wie erreicht oder wenigstens schon nahe bevorzustehen scheint, und die Vertiefung der Wissenschaften in dasselbe Zeitalter fallen.⁴³

Die durch die Vorbereitung des »menschlichen Geist[es] zur Fahrt ins offene Meer«⁴⁴ anzusteuern »glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge«,⁴⁵ die Bacon im Sinn hat, ist angewiesen auf eine Differenzierung zwischen der Erkenntnis ewiggültiger göttlicher Gesetze, deren Gegenstand Offenbarungen sind, und der Naturerkenntnis, die in den Zuständigkeitsbereich der Wissenschaft fällt. Mit dieser Unterscheidung ist die wissenschaftliche Neugierde in einem ersten Schritt emanzipiert von der Theologie; in einem zweiten Schritt legitimiert durch die Nützlichkeit, die ihr hinsichtlich der Ausübung des dem Menschen »kraft einer göttlichen Schenkung« gewährten »Recht[s] über die Natur«⁴⁶ zukommt, für die die Wissenschaft *Organum*, d. h. Instrument ist: »Eine Wissenschaft, die auf die Herrschaft über die Natur in Werken, d. i. auf Technik zielt und die Natur nach diesem Ziel erkennt, bietet die *Möglichkeit*, allen zu nutzen, ohne einigen zu schaden.«⁴⁷

Bei der Subscriptio »Multi pertransibunt et augebitur scientia« / »Viele werden sie überschreiten und die Wissenschaft wird dabei gedeihen«, handelt es sich um ein variiertes Zitat aus der *Vulgata*, in der es heißt: »plurimi pertransibunt et multiplex erit scientia« (Daniel 12,4). In der Danielapokalypse fällt diese Äußerung im Zusammenhang mit dem »Buch der Wahrheit«, das, sobald geöffnet, das Ende der babylonischen Gefangenschaft und der Idolatrie bedeutet. Hier fällt die Versuchung des Meeres und die Versuchung des Wissens im Geiste der *curiositas* in eins: Geöffnet werden wird Bacons Buch wie die Schwelle zum offenen Meer überschritten; die *columnae fatales* des Herkules bezeichnen im Zusammenhang hier allerdings nicht mehr eine göttliche Mahnung gegen die Hybris, sondern sind Figuren der »mythischen Entmutigung des Begehrens und der Hoffnung« und damit einer – säkularen – menschlichen Tendenz zur Überschätzung

43 Francis Bacon: Neues Organon. Novum Organon. Lateinisch/Deutsch. 2 Bde. Hamburg 21999, S. 206 f. / 208 f.

44 Ebd., S. 40/41.

45 Horkheimer und Adorno: Dialektik der Aufklärung (wie Anm. 7), S. 20.

46 Bacon: Neues Organon (wie Anm. 43), S. 272/273.

47 Wolfgang Krohn: Einleitung. In: Bacon: Neues Organon (wie Anm. 43), S. IX–LVI, hier S. XXXVIII.

antiker Wissensbestände in Tateinheit mit der »Unterschätzung der eigenen Kräfte und Mittel«. ⁴⁸ Insofern das im ersten Satz der Aristotelischen *Metaphysik* – demzufolge »alle Menschen aus ihrer Natur heraus nach Wissen streben« – ausgeflaggte Streben nach »reine[r] Erkenntnis« ⁴⁹ der Wahrheit, die sich über ein Verhältnis der »Zugemessenheit« ⁵⁰ erringen lässt, auch das überflüssige und nutzlose Wissen als, zumal göttlichen, Selbstzweck autorisieren kann, installiert Bacon einen Begriff von *scientia* in doppelter Frontstellung; jenseits der antiken Theorie, innerhalb derer die zur Trägheit verkommene *curiositas* nunmehr eine »weltliche[] ›Sünde‹« ⁵¹ markiert und diesseits des theologisch verbürgten Sündenbegriffs. Der Autor des *Neuen Organons* erinnert schließlich »alle« an »die wahren Ziele der Wissenschaft«: »[M]an soll sie nicht des Geistes wegen erstreben, nicht aus Streitlust, nicht um andere gering zu schätzen, nicht des Vorteiles, des Ruhmes, der Macht oder ähnlicher niederer Beweggründe wegen«. Was für Bacon auf dem Spiel steht, ist stattdessen die »Wohltat« und der »Nutzen fürs Leben« ⁵² bzw. der »Nutzen (*utilitas*) für die Größe der Menschheit«. ⁵³

Die Bedingung für die Unterwerfung der Natur ist, hierüber lässt Bacon keinen Zweifel, ihre Erforschung:

[D]er Mensch als Diener (*minister*) und Dolmetscher (*interpres*) der Natur wirkt und weiß nur so viel, wie er von der Ordnung der Natur durch seine Werke oder durch seinen Geist beobachtet hat; mehr weiß er nicht, und mehr vermag er nicht. Denn keine Kraft kann die Kette der Ursachen lösen oder zerbrechen, und die Natur wird nur besiegt, indem man ihr gehorcht. ⁵⁴

Das Argument ist entsprechend, dass dem Menschen keine andere Möglichkeit bleibt, als *bewegend* und gemäß deren Wirkungsprinzipien in die Natur einzugreifen. ⁵⁵ Dieser Gehorsam bezieht sich dabei auf eine

⁴⁸ Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit (wie Anm. 25), S. 384.

⁴⁹ Ebd., S. 391.

⁵⁰ Vinken: *Curiositas/Neugierde* (wie Anm. 27), S. 797.

⁵¹ Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit (wie Anm. 25), S. 391.

⁵² Bacon: *Neues Organon* (wie Anm. 43), S. 32/33.

⁵³ Ebd., S. 34/35.

⁵⁴ Ebd., S. 64/65.

⁵⁵ Krohn: Einleitung (wie Anm. 47), S. XVIII. Vgl. dazu auch Bacon: *Neues Organon* (wie Anm. 43), S. 50/51: »[D]ie Aufgabe vor uns ist nicht bloße Glücklichkeit der Spekulation, sondern das wirkliche Geschäft und

Ordnungslogik des Wachstums und der Produktivität: Bacons Projekt der wissenschaftlichen Restitution hat keine bevorzugten Gegenstände mehr, sondern richtet sich aus nach der »unspezifische[n] Potentialität der Erkenntnis«,⁵⁶ die als Relais in erster Linie Möglichkeitsfelder in den Blick rückt und insofern immer schon überschritten ist – die Fortschritts-empphase ist das Direktiv einer nunmehr temporalisierten Erkenntnis. Die Kategorie der *utilitas* wird so entscheidend herangezogen, bezieht sich aber im radikalen Zukunftsbezug von Bacons Expansionsprogramm nicht mehr auf den Überfluss oder die Ausschweifung in Gestalt des Luxus (*luxuria*), von dem Bacon »um es offen auszusprechen«⁵⁷ keinen Begriff entwickelt. Die nautische Maßlosigkeit als die Überschreitung vormals absolut geglaubter Grenzen findet sich in dieser Rückverlängerung nun nobilitiert – und als Metapher wie als Instrument einer Konfiguration von Wissen und seiner Verfügung. Verbunden ist dieser Impetus im Kontext der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts zugleich mit einem Einsatz eines Denkens, das man *repräsentational* nennen könnte: In seiner 1661 verfassten Schrift über *The Vanity of Dogmatizing* verbindet der Latitudinarianer Joseph Glanvill die Erscheinungen der Natur mit einem unsichtbaren »kosmologischen Wirken«,⁵⁸ wofür er das Bild einer Uhr bemüht, in der sich die »wheels and motions« des Uhrwerks in den sichtbaren Vorgängen auf dem Zifferblatt niederschlagen:

For Nature is set a going by the most *subtil* and *hidden* Instruments; which it may be have nothing *obvious* which resembles them. Hence judging by visible appearances, we are discouraged by supposed *Impossibilities* which to *Nature* are none, but within her Sphear of Action.⁵⁹

Wohlergehen des Menschengeschlechts und *jede Macht des Wirkens*« (Hervorhebung P. H.) sowie Max Webers bekannte Charakterisierung der *Protestantischen Ethik*: »Nicht Muße und Genuß in dieser Welt, sondern *nur Handeln* dient nach dem unzweideutig geoffenbarten Willen Gottes zur Mehrung seines Ruhmes.« (Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Hrsg. von Johannes Winckelmann. Bd. 1. Tübingen ⁸1986, S. 166)

⁵⁶ Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit (wie Anm. 25), S. 392.

⁵⁷ Bacon: Neues Organon (wie Anm. 43), S. 56/57.

⁵⁸ Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. Zürich und Berlin ³2008, S. 46.

⁵⁹ Joseph Glanvill: *Scepsis Scientifica*: or, Confest Ignorance, the Way to Science; In an Essay of the Vanity of Dogmatizing, and Confident Opinion. Hrsg. von John Owen. Nachdruck der Ausgabe von 1665. London 1885, S. 155.

Glanvill plädiert für den Erwerb von Wissen, den er als Aufbruch in ein »*America of secrets, and unknown Peru of nature*«⁶⁰ beschreibt: »Now while we either sayl by the *Land* of gross and vulgar Doctrines, or direct our Enquiries by the *Cynosure* of meer abstract notions; we are not likely to reach the Treasures on the other side the *Atlantick*«. ⁶¹ Ebenfalls unter Aufbietung eines nautischen Bildrepertoires also steuert er auf eine folgenschwere Metapher zu, die er für die providenzielle Sicherung entsicherter, d. h. unregelmäßiger und der Erkenntnis unzugänglicher weltlicher Vorgänge findet: »For *Nature* works by an *Invisible Hand* in all things«. ⁶²

Obwohl selbst nach der vielbeschriebenen Entdeckung des europäischen Seehandelsgeistes im 13. Jahrhundert, infolgedessen eine funktionale Differenzierung des nautischen Personals in Reeder, Kaufleute, Schiffsführer, Seeleute und Befrachter statthatte, nicht von einer staatsförmigen Organisation des Schiffes die Rede sein konnte und erst mit der diskursiven wie herrschaftlichen Etablierung von Souveränität das nautische Personal um solche Figurenzuschreibungen erweitert wurde,⁶³ bot der künstliche Organismus des Schiffes mit seinem Zusammenwirken verschiedener architektonischer, instrumenteller und figuraler Elemente seit jeher eine belastbare Analogie für soziale Einheiten.⁶⁴ Bacons Frontispiz übernimmt die »poetische[] Standardvorstellung«⁶⁵ der Schifffahrt

⁶⁰ Ebd., S. 153.

⁶¹ Ebd., S. 154.

⁶² Ebd., S. 155. Vgl. dazu Stefan Andriopoulos: *The Invisible Hand. Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel*. In: ELH 66 (1999), H. 3, S. 739–758; Alec Macfie: *The Invisible Hand of Jupiter*. In: *Journal of the History of Ideas* 32 (1971), H. 4, S. 595–599; William D. Grampp: *What Did Adam Smith Mean by the Invisible Hand?* In: *Journal of Political Economy* 108 (2000), H. 3, S. 441–465; Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich und Berlin 2010, S. 39–44. Zur *Amerika*-Metapher im Feld der *Terra-incognita*-Metapher vgl. Hans Blumenberg: *Terra incognita und »unvollendetes Universum« als Metaphern neuzeitlichen Weltverhaltens*. In: ders.: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M. 1998, S. 77–90.

⁶³ Vgl. Wolf: *Fortuna di Mare* (wie Anm. 6), S. 187–256; zur Figur des Kapitäns siehe ebd., S. 215–256.

⁶⁴ Vgl. Manfred Beller: *Staatsschiff und Schiff des Lebens als Gleichnisse der barocken Geschichtsdichtung*. In: *arcadia* 15 (1980), S. 1–13, hier S. 2.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 2 f.

durch die Turbulenzen der Geschichte mit der Figur des Staatsschiffs. In *Neu-Atlantis* wird so schließlich auch angedeutet, zu wessen Gunsten die Nützlichkeit des erworbenen Wissens anzuwenden ist – der »Gemeinschaft«.⁶⁶ In der calvinistischen bzw. puritanischen Literatur von Bacons Zeitgenossen bahnt sich diesbezüglich eine Säkularisierung an, dergemäß der Ruhm und Willen Gottes, auch für Bacon stets noch zumindest in die Legitimationsstrategien seines Projektes eingeschaltet, auf Grundlage der im Hinblick auf die Wissenschaft geschaffenen argumentativen Grundlagen nach und nach verdrängt wird durch die Zielfiguren des *common good*, *commonwealth* oder, wie der von Max Weber zitierte puritanische Pfarrer Richard Baxter in seiner *Christian Directory* notiert: »It is *action* that God is most served and honoured by [...]. The public welfare or the good of the many is to be valued above our own.«⁶⁷ Entscheidend für Bacons Konzeption der Wissenschaft ist, wie für diese Kategorie der Gemeinschaftlichkeit, ein Kern der *Handlungsfähigkeit* als Bedingung der Potentialität; er konstruiert, wie Wilhelm Dilthey formuliert, »seine Methode wie eine ungeheure Maschine, welche die Last der ganzen Erfahrung heben soll.«⁶⁸

Dem Verständnis dieses Ablaufs stellt sich für den englischen Empirismus nur mehr ein zentrales Problem, wie der zeitweise Sekretär von Bacon, ein gewisser Thomas Hobbes, beschreibt:

For as in a watch, or some such small engine, the matter, figure, and motion of the wheels cannot well be known, except it be taken insunder and viewed in parts; so to make a more curious search into

66 Francis Bacon of Verulam: *The Works of Francis Bacon*. Hrsg. von James Spedding. London 1857–1874. Neudruck. Bd. III. Stuttgart und Bad Cannstatt 1989, S. 165; zit. nach Krohn: Einleitung (wie Anm. 47), S. XXXIX.

67 *The Practical Works of Richard Baxter*. With a Preface, Giving Some Account of the Author, and of this Edition of his Practical Works. An Essay on his Genius, Works and Times; and a Portrait in Four Volumes. Bd. I. London 1673, S. 376 (Hervorhebung P.H.). Vgl. auch Weber: Die protestantische Ethik (wie Anm. 55), S. 166, Anm. 288, der in Baxters Zeugnis den »Ansatzpunkt für den Umschlag aus dem Willen Gottes zu den rein utilitaristischen Gesichtspunkten« erkennt.

68 Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion. Gesammelte Schriften. Bd. II. Hrsg. von Georg Misch. Berlin und Leipzig 1921, S. 261.

the rights of states and duties of subjects, it is necessary [...] not to take them insunder, but yet that they be so considered as if they were dissolved.⁶⁹

Steht damit einerseits der Anspruch im Raum, den Aufbau eines Sozialwesens auf Grundlage einer analytischen Beobachtung seiner Mechanismen, Gesetze und Kräfte zu betreiben, ist damit andererseits der Mensch als – im doppelten Sinn – *subject* dieser Ordnung ebenfalls skrupulöser Beobachtung seitens einer politischen Empirie ausgesetzt, die kaum weniger typologisierend, wohl aber weniger idealisierend verfährt in ihrem Fragen nach diesem Menschen »as he really is«. ⁷⁰ Die Natur- und Moralphilosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, so wurde vielfach festgestellt,⁷¹ entwirft in diesem Zusammenhang ein anthropologisches Paradigma, in dessen Zentrum eine grundlegende Dysfunktion liegt. Der zur Disposition stehende Mensch ist nicht nur kein inhärent soziales Wesen, sondern ein Wesen, dessen Handeln zumindest in Ableitungen stets auf den eigenen Vorteil gerichtet ist; ein Wesen mithin, dessen Leidenschaften, Wünsche und Verhaltensmuster etwas folgen, das man schließlich mit einem Begriff des Staatswesens *Interesse* genannt hat⁷² und das als »prinzipienloses Prinzip«⁷³ und anthropologisches Substrat – so der Zirkelschluss – letztlich seine Menschlichkeit wie seine Wahrnehmungsfähigkeit verbürgt: »L'interêt est, sur la terre, le puissant enchanteur qui change aux yeux

69 Thomas Hobbes: *De Cive*. In: ders.: *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*. 11 Bde. Hrsg. von William Molesworth. Bd. 2. London 1841, S. XIV.

70 Albert O. Hirschman: *The Passions and the Interest. Political Arguments for Capitalism before Its Triumph*. 20th Anniv. Ed. Princeton 1997, S. 12.

71 Vgl. grundlegend dazu und zum folgenden Abschnitt Vogl: *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 58).

72 »Si l'univers physique est soumis aux loix du mouvement, l'univers moral ne l'est pas moins à celle de l'interêt.« (Claude Adrien Helvétius: *De l'esprit*. Paris 1758, S. 53; zit. nach Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, wie Anm. 62, S. 182, Anm. 6) Vgl. dazu auch Hartmut Neuendorff: *Der Begriff des Interesses. Eine Studie zu den Gesellschaftstheorien von Hobbes, Smith und Marx*. Frankfurt a. M. 1973; Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt a. M. 1973; Hirschman: *The Passions and the Interest* (wie Anm. 70).

73 Vogl: *Das Gespenst des Kapitals* (wie Anm. 62), S. 36.

de toutes les créatures la forme de tous les objets.«⁷⁴ Das Prinzip, unter dem die sich widerstrebenden Interessen innerhalb des »Body Politick« für die zeitgenössische politische Theorie produktiv denken lassen, ist das der Alternation von »Contraries«,⁷⁵ die ein Verhältnis der Balance; genauer: ein Verhältnis der ausgeglichenen Bilanz herstellen.⁷⁶ So für Bernard Mandeville, dessen Formel *Private Vices – Publick Benefits* seit Beginn des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Karriere als sozialphilosophisches Theorem genommen hat.⁷⁷ Mandevilles, u. a. am Beispiel des *Grumbling Hive* illustrierte Idee ist bekanntlich, dass es nicht die »amiable Qualities of Man«⁷⁸ sind, die erstrebenswert für den Menschen sind, sondern »Prodigality«,⁷⁹ »Sloth, Lust, Avarice and Pride«,⁸⁰ mithin das christliche Repertoire der nun als »noble sin[s]«⁸¹ in Erscheinung tretenden ehemaligen Todsünden, die – so die Annahme – unbestreitbare Eigenschaften des »wirklichen« Menschen sind;⁸² Eigenschaften, die im Einzelnen beobachtet wohl zwar unangenehm, verwerflich oder sündhaft sein mögen, miteinander aber in einen gewinnbringenden Dialog treten. Der Stolz, dessen neugierige Spielart mit dem Projekt der neuzeitlichen Wissenschaft im Dienst der wissenschaftlichen Kolonialisierungsbewegung entschärft wurde, ist für Mandeville so nicht bloß eine natürliche Eigenschaft, sondern auch wie keine andere der Gesellschaft zuträglich:

PRIDE is that Natural Faculty by which every Mortal that has any Understanding over-values, and imagines better Things of himself than any impartial Judge [...] could allow him. We are possess'd of no other Quality so beneficial to Society, and so necessary to render

74 Helvétius: *De l'esprit* (wie Anm. 72), S. 53.

75 Bernard Mandeville: *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*. 2 Bde. Hrsg. von Frederick Benjamin Kaye. Bd. I. Oxford 1957, S. 347.

76 Vgl. Doris Grugel-Pannier: *Luxus. Eine begriffs- und ideengeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung von Bernard Mandeville*. Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 282.

77 Vgl. dazu den Beitrag von Claudia Liebrand im vorliegenden Band.

78 Mandeville: *The Fable of the Bees* (wie Anm. 75), S. 366.

79 Ebd., S. 25.

80 Ebd., S. 21.

81 Ebd., S. 25.

82 »Be fam'd in War, yet live in Ease, / Without great Vices, is a vain / EUTOPIA seated in the Brain. / Fraud, Luxury and Pride must live, / While we the Benefits receive« (ebd., S. 36).

it wealthy and flourishing as this, yet it is that which is most generally detested.⁸³

Aus dieser Warte lässt sich die eigentliche Pointe der Neuinszenierung atlantischer Überschreitungstopik im Frontispiz zu *Instauratio Magna* dann in einem weiteren Bildabschnitt ausmachen: Die beiden in den *mundus* zurückkehrenden Schiffe, die, unbeschadet von der Erkundungsreise zurückgekehrt, als Beleg für die prozessuale, zirkuläre Anlage des Baconschen Wissenschaftsmodells gegolten haben,⁸⁴ stehen ein für eine prosperierende Wissensproduktion; sind aber indes auch als Motive des Seehandelswesens zu identifizieren. Zwar handelt es sich wohl nicht um »dickbäuchige Koggen«⁸⁵ und damit um reine Handelsschiffe, aber um den von der Niederländischen Ostindien-Kompanie (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) zu Anfang des 17. Jahrhunderts genutzten Yachttyp der Pinassen,⁸⁶ und damit um Frachtschiffe, deren Bewaffnung in erster Linie dem Schutz vor gegnerischen Kriegsschiffen und Piraten diente.⁸⁷ Einerseits wird durch die Darstellung betont, dass – seit Kolumbus zumindest in Aussicht gestellt – sich die Rückkehr der Kombination von stolzer Neugierde und der (auch instrumentellen) Beherrschung des ozeanischen Raumes verdankt;⁸⁸ andererseits, dass mit der Emanzipation

⁸³ Ebd., S. 124.

⁸⁴ Vgl. dazu Corinna Mieth: »Multi pertransibunt et augebitur scientia«. Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons ›Instauratio Magna‹. In: Wolfram Högge (Hrsg.): Grenzen und Grenzüberschreitungen. Berlin 2002, S. 647–657.

⁸⁵ Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie in der ›Historia von D. Johannes Fausten‹. In: Werner Röcke (Hrsg.): Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 109–145, hier S. 124.

⁸⁶ Gegenüber den in europäischen Gewässern üblichen und ebenfalls in den Niederlanden entwickelten *Fleuten* eigneten sich die Pinassschiffe – oder ›Ostindienfahrer‹ – durch ihre weniger bauchige Rumpfform besser für Fahrten in warmen äquatorialen Gewässern. Vgl. Robert Bohn: Geschichte der Seefahrt. München 2011, S. 75–80.

⁸⁷ Vgl. Robert Parthesius: Dutch Ships in Tropical Waters. The Development of the Dutch East India Company (VOC) Shipping Network in Asia 1595–1660. Amsterdam 2010, S. 79–81.

⁸⁸ Vgl. Peter Harrison: Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England. In: Isis 92 (2001), S. 265–290, hier S. 279–282.

der Wissenschaft (die an die Stelle der biblischen ›Erkenntnis‹ tritt) zugleich wirtschaftliche Prosperität zu erwarten sein wird. Eingeläutet ist damit nicht weniger als eine »neue[] Ära«: Die Überschreitung der schicksalhaften Grenze wird ausgestattet mit einer »Rückkehrgarantie«⁸⁹ und der Aussicht auf eine Steigerung von Wissen wie von Wohlstand.

Bei Mandeville ist die Idee des Equilibriums ebenfalls in ein volkswirtschaftliches Argument eingeflochten: Nicht nur ergänzen, neutralisieren und mobilisieren sich die ehemals sündhaften Neigungen der Menschen gegenseitig; auch im Hinblick auf den Markt als die Totalität »sozialen Verkehrs«⁹⁰ weist Mandeville das Ideal der Ausgeglichenheit als das Ergebnis einer immanenten Ordnungsregel – unter Voraussetzung eines durch gesetzliche Maßnahmen gewährleisteten ausgeglichenen Verhältnisses von Import und Export – nach. Mandeville erläutert dies am Beispiel der Handelsschifffahrt: Angenommen, ein Geist unterbreite den Bewohnern einer großen, wohlregierten Insel, die gebildet, denen jedoch die Seefahrt wie der damit verbundene Handel gänzlich unbekannt seien, eine Tabelle, welche die Vorzüge dieser Kulturtechnik auf der einen, die »Variety of Evils«⁹¹ auf der anderen Seite verzeichne: der errungene Wohlstand auf der einen; der verlorene Wohlstand, die eingeschleppten Krankheiten und Seuchen, sowie die anderen »Calamities inseparable from Navigation« wie Stürme und rauhe See, anderweitig ungünstige klimatische Bedingungen, aber auch Unfälle verursacht durch die Unzufriedenheit, Fahrlässigkeit oder Trunksucht der Seemänner auf der anderen Seite – er sei sicher, so Mandeville, dass die Inselbewohner die Schifffahrt fürchten und verachten und dass ihre umsichtigen Herrscher alle damit verbundene Tätigkeit mit sofortiger Wirkung unter Strafe stellen würden. Denn tatsächlich schienen die vielfältigen Gefahren der See dafür verantwortlich zu sein, die »Wheels of Commerce«⁹² zu blockieren. Im entgegengesetzten Fall jedoch, so Mandevilles Gedankenexperiment weiter, in dem die Meere ruhig, die Seemänner vorsichtig und nüchtern seien, wäre mit einem viel schwerwiegenderen Problem zu rechnen: näm-

89 Böhme: Der Affe und die Magie (wie Anm. 85), S. 125.

90 Vogl: Das Gespenst des Kapitals (wie Anm. 62), S. 37. Tatsächlich spricht Mandeville auch schon etwa von auf Märkten gehandeltem symbolischem Kapital (vgl. Mandeville: *The Fable of the Bees*, wie Anm. 75, S. 265) oder von »Markets of Love« (ebd., S. 97).

91 Ebd., S. 360.

92 Ebd., S. 362.

lich dem, dass einerseits Frachtgut stets sein Ziel erreichen und dadurch ein Überangebot an Gütern entstehen würde, andererseits die Nachfrage für Schiffsneubauten wenn nicht zum Erliegen gebracht, so doch so erheblich verringert würde, dass die Holzhändler, die Ankerschmiede, die Tuchmacher, die Seiler und Netzmacher sowie deren Zulieferer beschäftigungslos würden, kurzum, dass »a considerable Branch of the Traffick of *Europe*«⁹³ verlorenginge. Die derart verschärfte, da auf Störungen angewiesene, Zirkulation von Werten, deren Akteure die Schiffe sind (»[b]ut let us once in our Consideration on these Things confine our selves to what the Ships suffer only«⁹⁴) ist einzulösen durch deren Mobilität und Fähigkeit, der Wirkkausalität zu entsprechen, sei es durch nicht mehr als ihre Obsoleszenz.

II.

Mandeville fasst seine moralphilosophischen Überlegungen, in deren Mitte die Neukonzeption eines Menschenbildes steht, ein in das Bild eines *geräumten* Marktes, der – ebenso wie die Figurationen der Sozialität – nach dem Prinzip der Kompensation funktioniert. So kann schließlich auch die von Bacon neu akzentuierte und von der Überflussmetaphorik abgelöste *Nützlichkeit* mit dem Konglomerat der abgewickelten Sünden verknüpft werden:

[T]he great Taskmasters, Necessity, Avarice, Envy, and Ambition, each in the Class that belongs to him, keep the Members of the Society to their labour, and make them all submit, most of them chearfully, to the Drudgery of their Station; Kings and Princes not excepted.⁹⁵

Das Vorstellungsfeld der nun im Wortsinn *nobilitierten* und in *Kaufgenommenen* Todsünden ist überführt in den Bereich der politischen Theorie; der ›homo oeconomicus‹ ist geboren als die dysfunktionale Kreatur der Sozialität und mit ihm die Zuordnung zum Meer als seinem natürlichen Milieu. Wieder Hegel:

⁹³ Ebd., S. 363.

⁹⁴ Ebd., S. 361.

⁹⁵ Ebd., S. 366.

Wie für das Prinzip des Familienlebens die Erde, fester *Grund* und *Boden*, Bedingung ist, so ist für die Industrie das nach außen sie belebende natürliche Element das *Meer*. [...] So bringt sie ferner durch dies größte Medium der Verbindung entfernte Länder in die Beziehung des Verkehrs, eines den Vertrag einführenden rechtlichen Verhältnisses, in welchem Verkehr sich zugleich das größte Bildungsmittel und der Handel seine welthistorische Bedeutung findet.⁹⁶

Das noch bei Dante zum Selbstverlust verleitende Meer, Schauplatz physischer wie metaphysischer Schiffbrüche, wird nun zu einem Milieu der Entwicklung und Entschränkung, in dem sich die Begriffsperson politischer Epistemologie der kinematischen Naturgesetzlichkeit des Warenverkehrs fügt: »Das Meer gibt uns die Vorstellung des Unbestimmten, Unbeschränkten und Unendlichen, und indem der Mensch sich in diesem Unendlichen fühlt, so ermutigt dies ihn zum Hinaus über das Beschränkte.«⁹⁷

Das von Glanvill eingeführte Bild der ›unsichtbaren Hand‹ wird im Laufe des 18. Jahrhunderts für den Diskurs der Nationalökonomie notorisch durch mehrere Verwendungen bei Adam Smith, deren Verlauf Aufschluss gibt über die angedeutete Geburt der politischen Ökonomie als einer sozialen ›Ordnungswissenschaft‹⁹⁸ aus dem Geist der Naturphilosophie.⁹⁹ In seiner, wohl schon zwischen 1747 und 1757 verfassten, *History of Astronomy*¹⁰⁰ verwendet Smith den Begriff noch als Kritik an polytheistischen Religionen, die, nicht in der Lage, irreguläre Naturereignisse wie Donner und Blitz

⁹⁶ Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (wie Anm. 5), S. 391.

⁹⁷ Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (wie Anm. 2), S. 118.

⁹⁸ Vgl. Guillaume François Le Trosne: *De l'ordre social*. Paris 1777, z. B. S. 7. Siehe auch Giorgio Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit*. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung. Frankfurt a. M. 2010, S. 335 f.

⁹⁹ Zu einer möglichen biblischen Abkunft der Metapher vgl. ebd., S. 338–342. Dagegen zum Beschreibungstableau der Ökonomie als ›sozialer Physik‹ vgl. Philip Mirowski: *More Heat than Light. Economics as Social Physics. Physics as Nature's Economics*. Cambridge 1989; Vogl: *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 58), S. 227–236.

¹⁰⁰ Zur Datierung vgl. Macfie: *The Invisible Hand of Jupiter* (wie Anm. 62), S. 598 sowie Walther Eckstein: *Einleitung des Herausgebers*. In: Adam Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*. Hamburg 1994, S. XI–LXXI, hier S. XIII.

und insofern »more irregular events« als etwa die Schwerkraft, Gesetzmäßigkeiten zuzuschreiben, stattdessen Erklärungsmuster heranzögen, die von der »agency and power of their gods« abhingen; etwa der »invisible hand of Jupiter«.¹⁰¹ Sowohl in Smiths *Theory of Moral Sentiments* (1759) als auch in der *Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776) lässt sich die Entwicklung zu einem Immanenzprinzip ökonomischer Rationalität ausmachen, das jeweils am Beispiel ökonomischer Vorgänge vorgeführt wird. Die unsichtbare Hand interveniert hier sobald aufgrund des Handelns Einzelner »the interest of the society«¹⁰² bedroht scheint dergestalt, dass der Handelnde schließlich etwas befördert, das »no part of his intention«¹⁰³ war, die nämlich bestand in der Selbstliebe, »self-love«, einem »frequently [...] virtuous motive of action«,¹⁰⁴ das dennoch den Interessen der Gesellschaft widerstrebt. Mit Hilfe der unsichtbaren Hand, die den Wandel von der kosmologischen bzw. theologischen Instanz zur strukturellen Operationalität der Marktökonomie absolviert hat, dienen auch Kaufleute dem öffentlichen Wohl – anders, so Smith, als Politiker, die mit diesem ausdrücklichen Ziel antreten:

I have never known much good done by those who affected to trade for the publick good. It is an affection, indeed, not very common among merchants, and very few words need be employed in dissuading them from it.¹⁰⁵

Zu den »affections«, die Smith als das Spannungsfeld der kurrenten »demoralisation«¹⁰⁶ betrachtet, zählt an prominenter Stelle die opulente, d. h.

101 Adam Smith: *The History of Astronomy*. In: ders.: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Bd. III: *Essays on Philosophical Subjects*. Hrsg. von William P. D. Wightman und John C. Bryce. Oxford 1980, S. 33–105, hier S. 49 f.

102 Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*. In: ders.: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Bd. I. Hrsg. von Alec L. Macfie und David D. Raphael. Oxford 1976, S. 185.

103 Adam Smith: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. In: ders.: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Bd. II. Hrsg. von Roy H. Campbell und Andrew S. Skinner. Oxford 1979, Teilbd. I, S. 456.

104 Smith: *The Theory of Moral Sentiments* (wie Anm. 102), S. 309.

105 Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), S. 456.

106 Christopher J. Berry: *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation*. Cambridge, MA 1994, S. 101.

luxuriöse bzw. luxurierende Ausschweifung, die einerseits als Symptom der »love of distinction so natural to man«,¹⁰⁷ andererseits als »the most frivolous and childish of all vanities«¹⁰⁸ von ihm betrachtet wird.

Letztere Bestimmung ist konsistent mit dem Stellenwert der *luxuria* in der Literatur der Kirchenväter, in der – in Zusammenfassung der antiken und neutestamentarischen Kritik – die Ausschweifung als grundständiges Modell der *voluptas carnis*, als Zentrum und Ursache »alle[r] Laster des Fleisches und der Sünde«¹⁰⁹ fixiert wurde. Von Gregor dem Großen in die Siebenzahl von Todsünden aufgenommen,¹¹⁰ wurde sie in der sachlogischen Anordnung der Sünden in Thomas von Aquins Moralthologie als in allen Hauptsünden wirksames »Grundübel«¹¹¹ ausgemacht. Die Beurteilung der *luxuria*, die den Phänomenbereich aller physischen Ausschweifungen, insbesondere also solcher sexueller Natur beherrscht, wird damit an exponierter Stelle leitend für die gesamte Diskussion maßloser Ausschweifung und Verschwendung, die sukzessive von Unkeuschheit, über Unbeständigkeit bis hin zum finalen Bruch mit der göttlichen Ordnung führt¹¹² – und damit als die Lust des Fleisches gegenüber der Augenlust die entgegengesetzte Richtung der Ansteckung einschlägt.

Das Spannungsverhältnis zwischen individuellem Handeln und seinen sozialen Wirkkräften führt in der modernen Verhandlung zum Paradox zweier nebeneinander geführter – gegensätzlicher – Bewertungen des Luxus, das bereits in Mandevilles Seefahrtserzählung aufschien. Mandeville hatte die Gefahr einer aller Turbulenzen entbundenen Seefahrt darin ausgemacht, dass »Three Parts in Four of the Merchant-men already made would be superfluous for the present«,¹¹³ dass also drei Viertel der bereits produzierten Waren überflüssig werden würden. Zugleich lässt Mandeville keinen Zweifel daran, dass er »Pride and Luxury«

107 Smith: *The Theory of Moral Sentiments* (wie Anm. 102), S. 182.

108 Ebd., S. 223.

109 Joseph Vogl: *Luxus* [Art.]. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe* (wie Anm. 27), Bd. 3, S. 694–708, hier S. 696.

110 Vgl. dazu grundlegend Marie Gothein: *Die Todsünden*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 10 (1907), S. 416–484.

111 Alexander Honold: *Luxuria. Eine Tugend unter den Lastern*. In: Christine Weder und Maximilian Bergengruen (Hrsg.): *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*. Göttingen 2011, S. 35–57, hier S. 39.

112 Vgl. Vogl: *Luxus* (wie Anm. 109), S. 696.

113 Mandeville: *The Fable of the Bees* (wie Anm. 75), S. 363.

für »the great Promoters of Trade«¹¹⁴ hält. Eben diese paradoxe Struktur findet sich auch bei Smith, in dessen Arbeiten es neben seiner vielzitierten Diskussion einer Luxussteuer¹¹⁵ vor allem ein Beispiel im Kontext seiner Beschreibung des Niedergangs des Feudalismus ist, das diese Parallelführung deutlich werden lässt: Er berichtet vom Earl of Warwick, der auf seinen Gütern täglich angeblich bis zu 30.000 Gäste bewirtete; ein Aufkommen, das geeignet war, selbst ein beträchtliches Vermögen wie das des Earls aufzuzehren. Diese Form der luxuriösen und »rustick Hospitality«, so Smith, »seems to be common in all nations to whom commerce and manufactures are little known«¹¹⁶ – und zwar deswegen, weil diese Form des Konsums die ökonomische Zirkulation nicht nur temporär verstopft, sondern Wertströme aus ihr abführt:

That portion which he annually saves, as for the sake of the profit it is immediately employed as a capital, is consumed in the same manner, and nearly in the same time too, but by a different set of people, by labourers, manufacturers, and artificers, who re-produce with a profit the value of their annual consumption.¹¹⁷

Angesprochen ist damit – jenseits der an anderer Stelle entfalteten Theorie des Werts, die sich für ihn ebenfalls als paradoxal erweist – eine Unterscheidung zwischen produktiver und re-produktiver (bzw. nichtproduktiver) Arbeit.¹¹⁸ Was auf individueller Ebene als verschwenderischer Akt der

114 Ebd., S. 124.

115 Vgl. Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), S. 261 f. Dazu Christine Weder und Maximilian Bergengruen: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *Luxus* (wie Anm. 111), S. 7–31, hier S. 14.

116 Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), S. 413.

117 Ebd., S. 338. Entsprechend auch: »A hospitality in which there is no luxury, and a liberality in which there is no ostentation, occasion, in this situation of things, the principal expences of the rich and the great. But these [...] are expences by which people are not very apt to ruin themselves.« (Ebd., Teilbd. II, S. 907) Vgl. Weder und Bergengruen: Einleitung (wie Anm. 115), S. 14.

118 Vgl. ebd., S. 14. Zur Werttheorie vgl. Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), bes. S. 44–64; weiterhin ders.: *Lectures on Jurisprudence*. In: ders.: *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Bd. V. Hrsg. von Ronald L. Meek, David D. Raphael und Peter G. Stein. Oxford 1978, S. 488 f. Dazu Karl Marx: *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. 1: *Der Produktionsprozeß des Kapitals* (1867). In: *Marx-Engels-Werke*. Bd. 23. Berlin 1984, S. 170–181.

»antient method of expense«¹¹⁹ zugunsten von Bedienten und Gästen oder als der durch die natürliche Neigung nach Verfeinerung und Eleganz¹²⁰ legitimierte Konsum von diamantenbesetzten Spangen oder anderen »frivolous and useless«¹²¹ Gütern zu verurteilen ist, ist das deshalb, weil es nicht – wie ebenfalls möglich – auf Produktivität abzielt und zugunsten von Handel und Manufakturen, laut Smith bekanntlich verantwortlich für die Einführung von »order and good government, [...] liberty and security of individuals«,¹²² geht. Argumentativ eingeführt ist damit zunächst wieder eine Adhäsion von Konzeptionen der Ausschweifung und der Maßlosigkeit – und damit des Überflusses – mit Konzepten des Nutzens, des Gebrauchs und der Nützlichkeit. Anders als die klassischen Einwände gegen den Luxus, die eine Unterwanderung der Tugendhaftigkeit abzuwehren suchten, haben die Verurteilungen im modernen Diskurs der Luxuskritik entsprechend in der Erfüllung von Bedürfnissen ihren Fluchtpunkt,¹²³ dem der Luxus als riskante Abweichung erscheint.¹²⁴ Geleistet wird die Umwandlung des Nutzlosen und Überflüssigen in das Nützliche durch Geldzeichen, die, so die Befürchtung, durch die luxurierende Überlastung sich als leere Zeichen erweisen könnten, die »keine Einlösung durch die Tatsache der Bedürfnisse«¹²⁵ mehr leisten. Angesichts dieser flüchtigen »semiotischen Ökonomie des Luxus«¹²⁶ sind es für Smith – mit »soziologischem« Blick¹²⁷ – die Gepflogenheiten sozialer Interaktion, die die intrikate Delegation zwischen Notwendigem und Überflüssigem jenseits der vormals verbindlichen reinen Subsistenzkriterien organisieren, also etwa unterschiedliche klimatische Bedingungen oder die »established rules of decency«.¹²⁸

119 Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), S. 420.

120 »The pleasures of wealth and greatness, when considered in this complex view, strike the imagination as something grand and beautiful and noble, of which the attainment is well worth all the toil and anxiety which we are so apt to bestow upon it.« (Smith: *The Theory of Moral Sentiments*, wie Anm. 102, S. 183)

121 Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), S. 419.

122 Ebd., S. 413.

123 Vgl. Berry: *The Idea of Luxury* (wie Anm. 106), S. 20.

124 Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 58), S. 225–229.

125 Ebd., S. 229.

126 Vogl: *Luxus* (wie Anm. 109), S. 702. Vgl. auch, in Bezug auf Condillac, Jacques Derrida: *L'archéologie du frivole*. Paris 1990.

127 Vgl. Berry: *The Idea of Luxury* (wie Anm. 106), S. 184.

128 Smith: *Wealth of Nations* (wie Anm. 103), Teilbd. II, S. 870. Ebd. auch Smiths Beispiel, dass sich in Schottland (anders als in England) zumindest

Damit sind auf einer sehr oberflächlichen Ebene m. E. zwei zentrale Kriterien für die Legitimation der Maßlosigkeit im Rahmen der für die künftigen politökonomischen Liberalismen und die Einrichtung ihrer »Marktgese[ll]schaf[t]en«¹²⁹ konstitutiven nationalökonomischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts genannt: Zum einen das Kriterium der Operationalisierbarkeit bzw. Anschluss- oder Integrationsfähigkeit der Ausschweifung, deren Effekte und Affekte stets noch dem Güter- bzw. Geldkreislauf verfügbar sein oder bleiben müssen; was, zweitens, immer im Resonanzbereich einer sozialen Ordnung stattfindet, die einerseits die Verkehrswege dieser Zirkulation einrichtet, andererseits aber auch durch die Zirkulation bzw. deren Grenzen konstituiert wird. Damit ist das verweltlichte Kondensat einer »Strebensethik«¹³⁰ umrissen, die die strukturellen Gesetzmäßigkeiten ihrer Genealogie konserviert; damit ist aber auch für die »idyllischen Prozesse«¹³¹ der Marktökonomie das Modell einer Iteration beschrieben, deren Funktionieren, so Smith, auf einer Täuschung beruht; wenngleich einer ungemein leistungsfähigen:

It is this deception which rouses and keeps in continual motion the industry of mankind. It is this which first prompted them to cultivate the ground, to build houses, to found cities and commonwealths, and to invent and improve all the sciences and arts, which ennoble and embellish human life; which have entirely changed the whole face of the globe, have turned the rude forests of nature into agreeable and fertile plains, and made the trackless and barren ocean a new fund of subsistence, and the great high road of communication to the different nations of the earth.¹³²

Modelle des Überflusses und der Zirkulation werden in den ökonomischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts beobachtet mit Hilfe einer Semantik der Flüssigkeiten und deren Regulierung.¹³³ Umgekehrt wird nun für den neuzeitlichen Kapitalismus das seit jeher als Schicksalsraum

Frauen der niedrigsten Klasse »without any discredit« barfuß in der Öffentlichkeit bewegen könnten.

129 Karl Polanyi: *The Livelihood of Man*. Hrsg. von Harry W. Pearson. New York u. a. 1977, S. 9.

130 Honold: *Luxuria* (wie Anm. 111), S. 37.

131 Marx: *Das Kapital* (wie Anm. 118), S. 779.

132 Smith: *The Theory of Moral Sentiments* (wie Anm. 102), S. 183 f.

133 Vgl. Vogl: *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 58), S. 225.

wahrgenommene Meer das »größte Medium der Verbindung« und damit zum Prüfstein des ökonomischen Menschen:

In der Sucht des Erwerbs, dadurch, daß [die Industrie] ihn der Gefahr aussetzt, erhebt sie sich zugleich über ihn und versetzt das Festwerden an der Erdscholle und den begrenzten Kreisen des bürgerlichen Lebens, seine Genüsse und Begierden, mit dem Elemente der Flüssigkeit, der Gefahr und des Unterganges.¹³⁴

Diese Eignung des Meeres liegt auch in seiner Eigenschaft, trotz aller imperialen Bestrebungen keinen Eigentumsverhältnissen zu unterstehen, wie der Schweizer Völkerrechtler Emer de Vattel 1758 beschreibt: »Il est manifeste que l'usage de la pleine mer, lequel consiste dans la navigation & dans la pêche, est innocent & inépuisable«. ¹³⁵ Dieser differentielle ¹³⁶ und glatte Raum des Meeres, der im Dienste des Seehandels gekerbt wird, ist nicht mehr Ort des Selbstverlustes, sondern Folie der Erprobung menschlicher Selbsterhaltung und Aneignung, der der kommerzielle Verkehr korrespondiert. Der rechts- und herrschaftsferne wie -feindliche Raum des Meeres wird nun, im Zeitalter der Seeherrschaft des ökonomischen Menschen, zum Schauplatz einer hydrographischen ¹³⁷ Seenahme und damit territorialisiert, d. h. erfasst, durchmessen und metrisiert; ¹³⁸ mit dem keilförmigen Bug des Schiffes schreibt der Mensch sich und seine Machtansprüche in es ein:

Solcher Täuschung und Gewalt setzt der Mensch lediglich ein einfaches Stück Holz entgegen, verläßt sich bloß auf seinen Mut und seine Geistesgegenwart und geht so vom Festen auf ein Haltungsloses über,

134 Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts (wie Anm. 5), S. 391.

135 Emer de Vattel: *Le droit des gens; ou Principes de la loi naturelle, appliqués à la conduite & aux affaires des nations & des souverains*. London 1758, S. 243. Vgl. Wolf: *Fortuna di Mare* (wie Anm. 6), S. 210.

136 Vgl. Friedrich Balke: *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*. München 1996, S. 328.

137 Vgl. Wolf: *Fortuna di Mare* (wie Anm. 6), S. 133–184.

138 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 663 f. Zum Schiff als Instrument der Kartographie vgl. grundlegend Baron Nils Adolf Erik Nordenskiöld: *Periplus. An Essay on the Early History of Charts and Sailing Directions*. Stockholm 1897 bzw. Monique de la Roncière und Michel Mollat du Jourdin: *Portulane. Seekarten vom 13. bis zum 17. Jahrhundert*. München 1984.

seinen gemachten Boden selbst mit sich führend. Das Schiff, dieser Schwan der See, der in behenden und runden Bewegungen die Wellenebene durchschneidet oder Kreise in ihr zieht, ist ein Werkzeug, dessen Erfindung ebenso der Kühnheit des Menschen als seinem Verstande die größte Ehre macht.¹³⁹

Der menschliche Seeverkehr wird so unter den Bedingungen des Warenverkehrs zu einem Sinnbild einer Lebensreise, deren Priorität ist, sich den Gesetzen des Marktes zu fügen, deren Ursachenkette, wenn man so will, durch keine Kraft gelöst oder zerbrochen werden kann. Kühnheit und Vernunft sind dazu in einer Kombination einzusetzen, die der Spiegelung im Meer Rechnung trägt, kurz: »[D]ie Tapferkeit gegen das Meer muß zugleich List sein, da sie es mit dem Listigen, dem unsichersten und lügenhaftesten Element, zu tun hat.«¹⁴⁰

Dass eine Verletzung dieser Verhaltensregel allerdings ebenfalls verheerend sein kann, ist Gegenstand eines Films, dessen Entwicklung am bevorzugten Austragungsort für Konversionserzählungen im 20. und 21. Jahrhundert seinen Lauf nimmt, dem Feld der Finanzökonomie. Die Rede ist von Martin Scorseses 2013 erschienenem *The Wolf of Wall Street*, der auf der gleichnamigen Autobiographie des ehemaligen Börsenunternehmers und *motivational speakers* Jordan Belfort basierenden¹⁴¹ Geschichte eines perfekten Marktes; einer Geschichte von Kontingenz, Prunksucht – und einem Schiffbruch.¹⁴²

Es ist 1987, als dem jungen Jordan Belfort an seinem ersten Arbeitstag als Telefonist im traditionsreichen Haus L. F. Rothschild die Grundrisse der Einrichtung des Finanzmarktes nahegebracht werden:

Number one rule of Wall Street. [...] Nobody knows if a stock is gonna go up, down, sideways, or in fucking circles. Least of all stockbrokers,

139 Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (wie Anm. 2), S. 118 f.

140 Ebd., S. 119.

141 Siehe Jordan Belfort: *The Wolf of Wall Street. How Money Destroyed a Wall Street Superman*. New York 2007.

142 *The Wolf of Wall Street*, USA 2013; Regie: Martin Scorsese; Buch: Terence Winter, Jordan Belfort; Produktion: Riza Aziz; Darsteller: Leonardo di Caprio, Jonah Hill, Margot Robbie. Bildnachweis aus *The Wolf of Wall Street*. Universal Pictures Germany DVD. Erscheinungsdatum: 30.5.2014.

right? It's all a fugazi. You know what a fugazi is? [...] Fairy dust. It doesn't exist. It's never landed. It is no matter. It's not on the elemental chart. It's not fucking real.

Belfort braucht nicht lange, um sich mit dem »spirit of the game«¹⁴³ vertraut zu machen. Die Akteure an der Wall Street 1987 bewegen sich in einem Feld, das infolge einiger Modifikationen globaler Finanzpolitik nach einem Modell vollkommener und effizienter Märkte eingerichtet wurde, die einsteigen für die Überzeugung, dass sich Unwuchten oder Irritationen im Marktgeschehen korrigieren nach dem bewährten Prinzip der Kompensation. An die Stelle eines durch realökonomische Vorgänge gedeckten Handels ist eine Kapitalökonomie des – so der Titel eines 1968 unter dem Pseudonym »Adam Smith« erschienenen populärökonomischen Bestsellers – *Money Game* getreten; eine Kapitalökonomie, die zu sich gekommen ist in einem frei flottierenden Terminhandel, der sich nunmehr selbst auf Devisen und andere Wertpapiere beziehen kann, deren Deckung also in der Bezeichnungsfunktion als solcher besteht; eine Kapitalökonomie zuletzt, die sich mittels der an den Finanzmärkten generierten Preise selbst beobachtet und steuern kann.¹⁴⁴ Diese volatile Zeichenlogik der Finanzökonomie bezieht ihre operative Kraft aus einem Glaubensbekenntnis zur immerwährenden und grenzenlosen Mobilität und Aktivität: Der Zukunftsbezug, der damit jeder Begebenheit auf dem Markt eingetragen ist, betrifft auch die Praktiken und das Wissen des Marktes, der – in einer Verfeinerung des klassischen Modells von Kapitalmärkten – nun auch in der Lage ist, diesen – die Sicherung eines Anschlusses zwischen zwei Ereignissen, die Bedingung eines jedes ökonomischen Prozesses ist –, zu Geld zu machen. Eine ungewöhnliche Häufung von solchen Termingeschäften, genauer: die Verrechnung von Zeitgeschäften mit Kassageschäften, dem sogenannten Programmhandel, wird gemeinhin verantwortlich gemacht für den Börsencrash vom Oktober 1987, dem *Black Monday*, an dem der Dow Jones den größten prozentualen Sturz innerhalb eines Tages verzeichnete.¹⁴⁵

143 »Adam Smith« (George J. W. Goodman): *The Money Game*. New York 1968, S. 13.

144 Vgl. Urs Stäheli: *Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a. M. 2007, S. 143.

145 Vgl. Robert J. Shiller: *Investor Behavior in the October 1987 Stock Market Crash. Survey Evidence*. In: ders.: *Market Volatility*. Cambridge, MA 1989, S. 379–402.

Mit diesem Datum ist für *The Wolf of Wall Street* ein historisches Moment der Eskalation eingekreist, das zwei weitere Daten beglaubigen: Zunächst der Erscheinungszeitpunkt von Belforts Memoir, das Jahr 2007, der Zeitraum also der jüngsten, ›Subprime-Krise‹ genannten, weitreichenden Verwerfungen auf den Finanzmärkten. Zum anderen aber auch das Jahr 1929, in dem, ein Dreivierteljahr vor dem Börsencrash des *Black Friday*, einer der ersten Tonfilme der Paramount Pictures Studios erschien, in den Hauptrollen George Bancroft und Olga Baclanova (Regie: Rowland V. Lee): *The Wolf of Wall Street*.¹⁴⁶ Während dieser von der Kritik eher gemischt aufgenommene¹⁴⁷ und mittlerweile wohl verlorene Film weniger Komplexität in seiner Erzählung der Börse entwickelt, lässt sich an diesen Koinzidenzen die Strategie einer narrativen und popkulturellen Bestätigung der Wohleingerichtetheit spektakulärer Finanzmärkte erkennen.

Die zwischenzeitliche Unterbrechung der »Zelebrierung von Kontingenzen«¹⁴⁸ des Schwarzen Montags 1987 jedenfalls und die darauffolgenden Engpässe auf dem finanzökonomischen Arbeitsmarkt zwingen Belfort, dessen erster Arbeitstag als Börsenmakler jener Montag hätte sein sollen, sich anderweitig zu orientieren: Er beginnt, sich als Makler von Pink Sheets bzw. Penny Stocks zu betätigen, dem weitgehend unregulierten außerbörslichen Handel mit nicht-börsennotierten Aktien; traditionell einem bevorzugten Austragungsort von Wertpapiermanipulationen.¹⁴⁹ Der *Boiler Room*, den Belfort gründet, Stratton Oakmont, Inc., handelt mit Wertpapieren, die nicht zum Börsenhandel zugelassen, dabei aber besonders attraktiv sind für Kleinanleger: »selling garbage to garbage men«. Diese Popularisierung des Wertpapierhandels geht zurück auf eine Geschichte der *bucket shops*, einem Bereich finanzökonomischer »Ersatzinstitution[en]«,¹⁵⁰ die seit dem 19. Jahrhundert in der Regel unerfahrenen Investoren Preiswetten

146 *The Wolf of Wall Street*, USA 1929; Regie: Rowland V. Lee; Buch: Doris Anderson; Produktion: Paramount Famous-Lasky Co.; Darsteller: George Bancroft, Olga Baclanova, Paul Lukas, Nancy Carroll. Vgl. Maurice Bardèche und Robert Brasillach: *The History of Motion Pictures*. New York 1938, S. 312.

147 »This yarn is not materially different from other Wall Street tales that have come to the screen. Money there is, also madness, women and swindling.« (Mordaunt Hall: *The Screen*. In: *New York Times*, 28.1.1929)

148 Stäheli: *Spektakuläre Spekulation* (wie Anm. 144), S. 59.

149 Vgl. Rajesh K. Aggarwal und Guojun Wu: *Stock Market Manipulations*. In: *Journal of Business* 79 (2006), H. 4, S. 1915–1953, hier S. 1917.

150 Stäheli: *Spektakuläre Spekulation* (wie Anm. 144), S. 121.

auf Kursentwicklungen anboten. Was in den *bucket shops* als die radikale Fiktionalisierung der Marktfiktion,¹⁵¹ nämlich die perfekte(re) Simulation eines Marktgeschehens, in dem keine tatsächlichen Devisengeschäfte mehr abgeschlossen werden, sondern lediglich Wetten zwischen Händler und Investor, angelegt war, ist nun im sogenannten *Over-the-Counter*-Handel, den Belfort betreibt, an sein Ende geführt: In einem Feld, in dem die Rückbindung des Handels an weltförmige Vorgänge gelöst ist, in dem also die Unterscheidung zwischen ›echten‹, ›fundamentalen‹¹⁵² Informationen über Wirtschaftsdaten, gesamtwirtschaftlichen Großwetterlagen oder Instinkten, die auf unfundierten Annahmen oder gar lancierten Gerüchten basieren, obsolet, weil unlesbar und unentscheidbar geworden ist – Spekulation und Spiel¹⁵³ also eine gemeinschaftliche Symbolizität angenommen haben – ist es nunmehr Glauben, der über Transaktionen entscheidet.¹⁵⁴ Für den mit sehr hohen Provisionen für die Händler ausgestatteten außerbörslichen Telefonhandel einzig entscheidend ist die Überzeugungskraft der Händler, die in *cold calls* potentiellen Investoren den Kauf von vermeintlich vielversprechenden Aktien nahelegen. Belforts Idee und der Grund für seinen enormen Erfolg ist die Modellierung des Telefonats als einer perfekten ökonomischen Interaktion: »Let me introduce myself to you. My name is [...]. I'm Senior Vice President at Stratton Oakmont, and I plan on being one of the top brokers in my firm next year«, heißt es im Telefonskript, das seiner Mannschaft zur Verfügung gestellt wird; das Idyll eines vorgeblich beiderseitig vorteilhaften Handels, dessen Personal Belfort wie ein mehrfach gebrochener schlechter Ratgeber Ulisse einstimmt, Provisionen mit allerletzter Konsequenz zu verfolgen.¹⁵⁵ Begleitet wird die Schilderung der Erfolgsgeschichte der Firma von

151 Vgl. dazu ebd., S. 120–129; Ann Fabian: *Card Sharps and Bucket Shops. Gambling in Nineteenth-Century America*. New York 1999; David Hochfelder: »Where the Common People Could Speculate«. *The Ticker, Bucket Shops, and the Origins of Popular Participation in Financial Markets, 1880–1920*. In: *Journal of American History* 93 (2006), H. 2, S. 335–358.

152 Vgl. Vogl: *Das Gespenst des Kapitals* (wie Anm. 62), S. 24.

153 Vgl. dazu Stäheli: *Spektakuläre Spekulation* (wie Anm. 144).

154 Vgl. Franklin Allen und Douglas Gale: *Stock-Price Manipulation*. In: *The Review of Financial Studies* 5 (1992), H. 3, S. 503–529.

155 »Are you behind on your credit card bills? Good! Pick up the phone and start dialing! Is your landlord ready to evict you? Good! Pick up the phone and start dialing! [...] I want you to deal with your problems by becoming rich! All you have to do today is pick up that phone and speak the words that I have taught you.«

exorbitanten sexuellen Ausschweifungen und Drogen-Exzessen, die vom Erzähler Belfort selbst als »obscene – in the normal world« ausgestellt werden. Der undurchlässige Zeichenraum, also die rein selbstreferentielle Funktionsweise des Börsenhandels samt ihrer kommunikativen Kriterien¹⁵⁶ wird allerdings von der filmischen Narration rekonstruiert – innerhalb des funktionierenden Systems der Wall Street werden weder die menschenverachtenden Ausschweifungen noch die völlig entfesselte Prunksucht der Protagonisten problematisch.



2 Yacht Naomi

Problematisch, bis hin zum Untergang in mehrfachem Sinn, werden dagegen empfindliche Verstöße gegen die den Markt organisierenden Prinzipien. Belforts Firma beginnt Börsengänge vorzunehmen, im Rahmen derer sie mithilfe von Mittelsmännern etwas in Szene setzen, was die Sprache der Börse *Pump and Dump* nennt: Mittelsmänner halten Anteile an den zu geringen Preisen und in hoher Zahl verkauften Penny Stocks – und verkaufen sie nach dem folgenden Kursanstieg für ein Vielfaches. »Was all this legal? Absolutely fucking not« – viel entscheidender für den Diskurs des Filmes ist jedoch, dass mit diesem Insiderhandel das den Markt organisierende Gesetz der Zirkulation und der sich ausgleichenden Bilanzen ausgehebelt wird. Die konstante, gewissermaßen explorative Territorialisierung des Tauschmarktes wird an dieser unaufhebbaren Kerbung finalisiert, das Gestöber bzw. »fugazi« fixiert und damit berechenbar. Auch die bedingungslose Hingabe seiner Mitarbeiter,

156 »You want to know what money sounds like? Go to a trading floor on Wall Street. ›Fuck‹ This, ›Shit‹ That. ›Cunt‹, ›Cock‹, ›Asshole‹. I couldn't believe how these guys talked to each other.«

die an deren ebenso bedingungslose Leidenschaft für Reichtum anschließt, ist Symptom seiner erworbenen Macht, die Volatilität des Marktes mit einer prognostischen Restlosigkeit, und damit: einer Steuerung von Kontingenz zu beherrschen.¹⁵⁷ Schließlich ist es nicht das Gelingen riskanter Transaktionen, das für den Erfolg von Stratton Oakmont verantwortlich ist; Belfort ist gierig, aber kein Spekulant und beschäftigt keine solchen. Er macht abgesicherte, nahezu risikolose Geschäfte, die Geldströme aus der mit dem Primat der Liquidität operierenden finanzökonomischen Zirkulation abschöpfen und die an ebendiesem Punkt prekär werden. Denn es ist damit das Motiv der Finalität in die Operationen des Tausches eingeführt: »What do you do when you're making more money than you know what to do with?« Im Hochzeitsgeschenk an seine Frau, einer Yacht, die er nach ihr *Naomi* tauft, verdichtet sich schließlich Belforts Verstoß gegen das ökonomische Mobilitätsgebot.¹⁵⁸

Seit dem 17. Jahrhundert, als wohlhabende niederländische Bürger damit begannen, in ihrer Freizeit gut ausgestattete und üppig dekorierte Schiffe zu segeln,¹⁵⁹ zählt die Yacht zu den Kernbereichen des *conspicuous leisure*.¹⁶⁰ Doch auch über die »non-productive consumption of time«¹⁶¹ hinaus konzentriert sich im Hinblick auf den Bereich der in einem ständigen Fluss befindlichen bzw. von Turbulenzen bedrohten Ökonomie¹⁶² das Motiv einer Überschreitung. Analog zur Vergnügungsschiffahrt insgesamt, die darauf zurückgeht, einzelne Schiffe *aus dem Verkehr* zu ziehen,¹⁶³ markiert die Privatyacht eine der Nobilitierung explorativer und

157 Vgl. dazu Stäheli: Spektakuläre Spekulation (wie Anm. 144), S. 107–116.

158 Vgl. zur Diagnose dieser modernen Symptomatik bei Marx u. a. Marshall Berman: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York 1982, bes. S. 87–98.

159 Vgl. Charles Murray Gavin: *Royal Yachts*. London 1932, S. 20.

160 Vgl. Thorstein Veblen: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York 1915, z. B. S. 94.

161 Ebd., S. 43.

162 Vgl. Willie Henderson: *Metaphor in Economics*. In: *Economics* 18 (1982), H. 4, S. 147–153.

163 Die ersten Schiffe der Hapag, die Ende des 19. Jahrhunderts zu reinen Vergnügungsreisen einluden und damit das »Zeitalter des Luxus auf See« (Arnold Kludas: *Die Geschichte der deutschen Passagierschiffahrt*. Bd. 2: *Expansion auf allen Meeren 1890–1900*. Hamburg 1987, S. 48) einläuteten, waren für den Liniendienst vorgesehene und deshalb komfortabel ausgestattete Dampfer, die aufgrund einer schlechten Auslastung in den Wintermonaten verfügbar waren.

kommerzieller Schifffahrt entgegengesetzte Gattung. Belforts Yacht, wie die tapferen Leser der Autobiographie erfahren, einstmals im Besitz von Coco Chanel und seither aufgrund mehrfacher Vergrößerungen am Rande der völligen Dysfunktionalität,¹⁶⁴ ist nicht bloß teures Prestigeobjekt, sondern steht ein für ein autopoietisches System, das in der Szene seine Bestimmung trifft, die den Wendepunkt der Lebenserzählung des Jordan Belfort einnimmt. Die Szene nimmt darin ihren Ausgang, dass Belfort, mittlerweile in das Blickfeld der Börsenaufsicht geraten, beschließt, gemeinsam mit seinem Partner ihre Geschäfte vorsorglich von der vor der Küste Italiens liegenden Yacht aus zu erledigen. Hier überschlagen sich die Ereignisse: Zunächst stellt sich heraus, dass der Strohmann eines seiner Insidergeschäfte, der in seinem Namen Anteile Belforts hielt, begonnen hat, diese zu veräußern; unmittelbar anschließend erreicht ihn die Nachricht vom Tod der Tante seiner Frau, die ebenfalls in ihrem Namen Schweizer Konten für Belfort führte, was Belforts sofortige Anwesenheit in Genf erfordert. Ungeachtet des aufziehenden Sturms beschließt Belfort, auf dem direkten Weg Monaco anzusteuern.

Hier fällt die Ahndung der Geschäftspraktiken Belforts wie seiner luxuriöse Ausschweifung schließlich zusammen; in einer Kontamination religiöser und ökonomischer Spannungsfelder, mittels der in der Figur der Yacht die Fähigkeit der *luxuria* zum Ausdruck kommt, sich auf die »wollüstige Ausschweifung«, aber auch »die Unverhältnismäßigkeit als solche«¹⁶⁵ zu beziehen. Belfort gerät im Wortsinn in die Turbulenzen, die – so die Fiktion des Markts – geeignet sind, das Gleichgewicht, das durch das von Belfort unter dem Raster abgeschöpfte Kapital gestört wurde, wiederherzustellen. Seine entscheidende Entgrenzung liegt also nicht in der Maßlosigkeit demonstrativer Verschwendung oder seiner grenzenlosen Gier, sondern in seiner Selbstermächtigung gegenüber dem Markt und dem Meer; die unerlaubte Absicherung seiner Geschäfte wird ebenso sanktioniert wie sein unnützes, weil risikoloses Verharren auf See. Bemerkenswert ist, wie dieser Verstoß sanktioniert wird – nämlich mit dem bewährten Mittel des Schiffbruchs.

Am angebotenen Scheidepunkt seiner Konversion erweist sich Belfort jedoch wiederum nicht als der ökonomische Mensch, der Klugheit, List und Tapferkeit in den Dienst seines grenzenlosen Gewinnstrebens zu stellen bereit ist. Mittlerweile in Sicherheit, missdeutet er den Feuerball

¹⁶⁴ Vgl. Belfort: *The Wolf of Wall Street* (wie Anm. 141), S. 159 f.

¹⁶⁵ Honold: *Luxuria* (wie Anm. 111), S. 43.

am Himmel, ein explodierendes Flugzeug nämlich, in dessen Triebwerk eine Möwe geraten ist, als – nach der Logik des Films selbstverständlich folgenlose – Hierophanie: »You want a sign from God? Well, after all this, I finally got the message.«

SUPERBIA

DIETRICH BOSCHUNG

HYBRIS

Die eine Todsünde und ihre Ahndung

I. TODBRINGENDER FREVEL

Während Neuzeit und Moderne einen aus den Vorstellungen des frühchristlichen Mönchtums entwickelten Kanon von Sieben Todsünden zusammengestellt haben, kannte die pagane Antike eine einzige unheilbare Verfehlung: Hybris, das beleidigende, anmaßende oder auch nur ungeziemende Verhalten gegenüber den Göttern. Wer bewusst oder unabsichtlich die Autorität der Götter in Frage stellte, musste mit unerbittlicher Strafe rechnen, die in den meisten Fällen zum Tode führte. Manchmal war die Strafe noch schlimmer als der Tod oder reichte noch über den Tod hinaus.

Hybris kann in vielen unterschiedlichen Formen erscheinen; die griechische Mythologie kennt zahlreiche Episoden, in denen sich die Götter – einzeln oder gemeinsam – gegen ihre Herausforderer durchsetzen, diese besiegen und bestrafen. Die ersten und bedrohlichsten dieser Freveltaten sind die Versuche der Titanen, des Typhoeus und der Giganten, die noch wenig gefestigte Macht der olympischen Götter um Zeus zu stürzen, um selber die Herrschaft über Himmel, Erde und Unterwelt zu übernehmen. Sie können von den Olympiern nur unter größten Anstrengungen zurückgeschlagen werden; ihre Feinde werden gefangengesetzt oder vernichtet.¹ Nur auf diese Weise lässt sich die göttliche Ordnung, die auch

¹ Vgl. Jan Bāzant: Titanes [Art.]. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Zürich und Düsseldorf 1997, S. 30–32; Fritz Graf, Anne Ley und Joachim Latacz: Giganten, Gigantomachie [Art.]. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 4. Stuttgart und Weimar 1998, Sp. 1066–1070; Joachim Latacz: Titanomachie [Art.]. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 12.1. Stuttgart 2002, Sp. 624 f.

das geregelte Zusammenleben der Menschen gewährleistet, begründen, durchsetzen und verteidigen. Für diese fundamentalen Konflikte, die die Welt in ihren Grundfesten erschüttern, hat sich die Kunst der Antike spätestens seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. interessiert, vor allem für die Überwindung und die Bestrafung der Götterfeinde, seltener für den Anlass selbst. Besonders eindrücklich wird die Abwehr der Giganten in einer Schlacht gezeigt, wie sie etwa am Berliner Zeusaltar aus Pergamon in einem weitausgreifenden und monumentalen Fries erscheint.² Solche Bilder zeigen nicht nur die Bedrohung der kosmischen Ordnung, sondern gerade auch ihre endgültige Bestätigung. Auch Attacken auf einzelne Gottheiten werden mit exemplarischer Härte bestraft. So wird Tityos, der versucht hat, Leto zu vergewaltigen, nicht nur von Apollon und Artemis erschossen, sondern auch in der Unterwelt gefesselt, wo Geier seine Leber wegfressen.³

Weniger bedrohlich als vielmehr beleidigend waren Prahler, die von sich behaupteten, sie könnten die Fähigkeiten und Taten der Götter übertreffen. Auch ihre Unverschämtheit war Ausdruck der Hybris und auch sie führte zu einem qualvollen oder schmachvollen Ende der Herausforderer. Dem Satyrn Marsyas, der Apollon im Musizieren übertreffen wollte, ließ der Gott nach seinem Sieg die Haut abziehen;⁴ Arachne, die sich Athena in der Webkunst überlegen wähnte, bezahlte ihre Verblendung mit der Verwandlung in eine Spinne.⁵ Als Niobe prahlte, sie habe mehr Kinder geboren als Leto, rächten Apollo und Artemis diese – beabsichtigte oder vermeintliche – Beleidigung, indem sie die sechs Söhne und sechs Töchter der überheblichen Mutter mit ihren Pfeilen töteten.⁶ In anderen Fällen genügte die Vernachlässigung der Opfer oder eine unerwünschte Annäherung, um die Götter zu kränken und eine drastische Bestrafung

2 Dazu zuletzt etwa Andreas Scholl: *Olympiou endothen aule*. Zur Deutung des Pergamonaltars als Palast des Zeus. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 124 (2009), S. 251–277; François Queyrel: *L'autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*. Paris 2005; Huberta Heres und Volker Kästner: *Der Pergamonaltar*. Mainz 2004.

3 Vgl. Homer: *Odyssee*, 11,576–581. Zu den weiteren Quellen vgl. Rainer Vollkommer: Tityos [Art.]. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (wie Anm. 1), S. 36–41.

4 Siehe z. B. Ovid: *Metamorphosen*, 6,383–400.

5 So etwa ebd., 6,5–145.

6 Vgl. Homer: *Ilias*, 24,602–617, hier von Achill angeführt als Trost für den trauernden Priamos.

zu bewirken. Dabei scheinen die Götter im Verlauf der Jahrhunderte zunehmend empfindlich geworden zu sein: Während in der *Ilias* Aphrodite, die auf der Seite der Trojaner kämpft, von Diomedes ungestraft an der Hand verletzt und bedroht werden kann, ja sogar von anderen Göttern dafür auch noch verspottet wird,⁷ werden in späteren Erzählungen auch kleinere Vergehen unerbittlich gerächt.

II. AKTAIONS SCHULD UND ENDE

Manchmal, etwa im Falle des Jägers Aktaion, werden Art und Ausmaß der Verfehlung in verschiedenen Versionen überliefert: Nach Stesichoros⁸ soll er Semele, die Mutter des Dionysos, vergewaltigt haben. Bei Diodorus Siculus⁹ richtet sich die sexuelle Aggression gegen die Jagdgöttin Artemis, mit der Aktaion in ihrem Heiligtum und gegen ihren Willen die Hochzeit vollziehen will.¹⁰ Seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. – etwa bei Euripides¹¹ – wird erzählt, Aktaion sei dadurch schuldig geworden, dass er prahlte, Artemis mit seinen Jagdkünsten zu übertreffen. Und endlich soll er, nach Kallimachos und Ovid, die Jagdgöttin nackt beim Bad beobachtet haben.¹² In allen Berichten ist aber die Strafe dieselbe: Artemis verwandelt den Frevler in einen Hirsch, der von seinen eigenen Jagdhunden in Stücke gerissen wird. Dies soll sich im böotischen Kithairon-Gebirge zugetragen haben.¹³ Pausanias lokalisiert Verwandlung und Tod des Aktaion genauer an der Straße zwischen Plataiai und Eleutherai bei der Abzweigung nach Megara, wo dem Reisenden nahe einer Felsenquelle das »Bett des Aktaion« gezeigt wurde.¹⁴ Er kennt aber auch die Version, dass Aktaion im Gebiet von

⁷ Vgl. Homer: *Ilias*, 17,334–430.

⁸ Überliefert bei Pausanias: Beschreibung Griechenlands, 9,2,3.

⁹ Vgl. Diodorus Siculus: Historische Bibliothek, 4,81,3–5.

¹⁰ Ähnliches berichtet Hyginus: *Fabulae*, 180, der freilich auch eine andere Version kennt.

¹¹ Vgl. Euripides: *Bakchen*, 337–341.

¹² Vgl. Kallimachos: *Hymnen*, 5,107–116; Ovid: *Metamorphosen*, 3,138–252. Vgl. auch Hyginus: *Fabulae*, 181. Zu den verschiedenen Versionen und ihren Darstellungen siehe Lucien Guimond: Aktaion [Art.]. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I. Zürich und Düsseldorf 1981, S. 454–469.

¹³ Vgl. Nonnos: *Dionysiaka*, 5,355, 5,428.

¹⁴ Pausanias: Beschreibung Griechenlands, 9,2,3. Zur Lokalisierung siehe James George Frazer: *Pausanias's Description of Greece* V. New York 1965, S. 6 f.

Orchomenos getötet worden sein soll, wo es eine Statue und einen Kult für den unglücklichen Königssohn gab.¹⁵ Noch schlimmer als das physische Ende war der soziale Tod. Denn eine würdige Bestattung konnte zunächst nicht erfolgen; die sterblichen Überreste des Frevlers, soweit sie nicht von den Hunden verschlungen worden waren, verwesten unerkannt als Hirschkadaver im entlegenen Gebirge. Erst das nächtliche Erscheinen des Toten und das Eingreifen des Apollo ermöglichten endlich seine Beisetzung.¹⁶

Ovid sah im Aktaionmythos eine Parallele zu seiner eigenen biographischen Situation, hatte ihn doch der Zorn des göttergleichen Kaisers Augustus getroffen, der zwar nicht zu seinem physischen Tod, aber doch zur dauernden Verbannung nach Tomi am Schwarzen Meer geführt hatte. Er beteuert nicht nur seine eigene Ungefährlichkeit, sondern betont auch die Unschuld Aktaions, der unabsichtlich und unwissend (»inscius«)¹⁷ die nackte Göttin beim Bad im Freien überrascht habe; nicht ein bösesartiges Vergehen (»scelus«), sondern die »fata« führten ihn¹⁸ und ein durch die Schicksalsgöttin Fortuna bewirkter Irrtum war es, der den Zorn der Artemis erregte. Die Strafe erschien zumindest Ovid unverhältnismäßig grausam¹⁹ und tatsächlich büßte Teiresias²⁰ den Anblick einer nackten Göttin mit Blindheit, nicht mit dem Tod. Dennoch gesteht der Dichter den Göttern das Recht zu, auch unbeabsichtigte Beleidigungen zu bestrafen.²¹ Ihre Macht zeigt sich gerade darin, dass sie nach eigenem Gutdünken entscheiden und dass sie nicht an Präzedenzfälle oder an kodifiziertes Recht gebunden sind.

III. HYBRIDE BILDER

Die detaillierteste bildliche Wiedergabe des Aktaion-Mythos findet sich auf einem römischen Sarkophag²² aus der Zeit um 120 n. Chr. (Abb. 1).

¹⁵ Vgl. Pausanias: Beschreibung Griechenlands, 9,38,5.

¹⁶ Vgl. ebd.; Nonnos: Dionysiaka, 5,370–530.

¹⁷ Ovid: Tristien, 2,103–108.

¹⁸ Ovid: Metamorphosen, 3,176.

¹⁹ Vgl. ebd., 3,253–255.

²⁰ Etwa bei Kallimachos: Hymnen, 5,75–124; Nonnos: Dionysiaka, 5,337–343.

²¹ Vgl. Ovid: Tristien, 2,107–108: »scilicet in superis etiam fortuna luenda est, / nec veniam laeso numine casus habet.«

²² Paris, Louvre, MA 459. Siehe Guimond: Aktaion (wie Anm. 12), Nr. 106



1 Girlandensarkophag mit Darstellungen des Aktaionmythos.
Paris, Louvre, MA 459²³

Die Szenen folgen inhaltlich weitgehend der Version, die Ovid in den *Metamorphosen* gibt. Das Geschehen wird in vier Bildern vorgestellt, die auf drei Seiten zwischen den Girlandenschmuck des Marmorkastens eingefügt sind, wobei die dramatischen Ereignisse auf der Vorderseite erscheinen: Rechts die Entdeckung der badenden Göttin durch Aktaion (Abb. 2); links seine Tötung durch die Hunde, die ihren Herrn nicht erkennen (Abb. 3). Dieses Bildpaar wird durch das gleiche Format, aber auch durch die Wiederholung von Landschaftselementen wie Felsen und Bäumen zusammengeschlossen. Der Eindruck der Zusammengehörigkeit wird noch dadurch unterstrichen, dass bei beiden Bildern zur Sarkophagmitte hin eine Personifikation liegt, die auf die zugehörige Szene zurückblickt: ein Berggott – wohl Kithairon – links

(Abb. Taf. 360 unten seitenverkehrt); François Baratte: Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne. Paris 1985, S. 49–55, Nr. 15; Helga Herdejürgen: Die dekorativen römischen Sarkophage. Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts. In: Bernard Andreae und Guntram Koch (Hrsg.): Die Antiken Sarkophagreliefs. Berlin 1996, Kat. 26, S. 93–95, Taf. 28–31; Dagmar Grassinger: Die mythologischen Sarkophage 1. In: Bernard Andreae und Guntram Koch (Hrsg.): Die Antiken Sarkophagreliefs XII 1. Berlin 1999, S. 103–107, 225, Nr. 71, Taf. 72 f.; Paul Zanker und Björn Chr. Ewald: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München 2004, S. 57, 84–86, 294–297.

23 Abb. 1–3, 5, 6 sind Repros nach Herdejürgen: Die dekorativen römischen Sarkophage (wie Anm. 22), Taf. 28,1, 30, 31.



2 Ausschnitt mit Bad der Artemis (wie Abb. 1)



3 Ausschnitt mit Tod des Aktaion (wie Abb. 1)

bei dem Tötungsbild, die jugendliche Gestalt einer Quelle rechts bei der badenden Göttin. Von außen erscheint, wiederum symmetrisch angeordnet, hinter den Felsen jeweils ein Jäger mit Chiton und Lagobolon, der auf das Geschehen herabschaut. Rechts ist es Aktaion selbst, dem beim Anblick der badenden Göttin bereits das Hirschgeweih aus der Stirn sprosst; links erscheint ein Jäger, der Aktaion ebenfalls für einen Hirsch hält und das vermeintliche Beutetier mit einem Steinwurf aufscheuchen will.²⁴ Eine Priaposherme mit steil aufragendem Phallos steht neben dem attackierten Frevler, wendet sich aber der reizvoll entblößten Göttin zu.

Trotz dieser kompositionellen Abstimmung sind die Bilder hybrid, stammen doch die ikonographischen Vorlagen, wie die Untersuchungen der letzten Jahrzehnte gezeigt haben, aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen.²⁵ Dabei geht nur die Tötungsszene (Abb. 3) auf einen Figurentypus zurück, der von Anfang an für die Darstellung des Aktaion entworfen worden ist. Seit dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. zeigen attische Vasenbilder den Jäger, der von allen Seiten und von mehreren Hunden angefallen wird. Oft erscheint dabei auch die vollständig bekleidete Göttin Artemis, die mit dem Bogen auf ihn zielt oder die Hunde auf ihn hetzt. Aktaion selbst versucht zu fliehen oder ist bereits zusammengebrochen. In anderer Weise, und dem Sarkophagrelief näher, wird die Zerfleischung des Frevlers auf einer Metope des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. aus Selinunt gezeigt.²⁶ An dem stehenden Jüngling, der ein Fell mit Hirschschädel und Geweih über Kopf und Schultern trägt, springen von beiden Seiten Hunde hoch. Die rechte Hand des Aktaion, die einen verlorenen Stab oder eine Waffe hielt, ist über den Kopf erhoben; offensichtlich versucht der attackierte Jäger, die Hunde mit Schlägen zu vertreiben. Dafür, dass der Frevler seinem Schicksal nicht entgeht,

24 So überzeugend Zanker und Ewald: *Mit Mythen leben* (wie Anm. 22), S. 296.

25 Vgl. Peter Blome: *Begram und Rom. Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophag im Louvre*. In: *Antike Kunst* 20 (1977), S. 43–53; Helga Herdejürgen: *Beobachtungen an den Lünettenreliefs hadrianischer Girlandensarkophage*. In: *Antike Kunst* 32 (1989), S. 23–24; Grassinger: *Die mythologischen Sarkophage* (wie Anm. 22), S. 103–107.

26 Vgl. Guimond: *Aktaion* (wie Anm. 12), S. 457, Nr. 31, Taf. 351; Eric Østby: *Metopa con Artemide ed Atteone*. In: *Lo stile severo in Sicilia. Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia*. Ausstellungskatalog Palermo 1990, S. 192 f., Nr. 27.

sorgt auch hier die Jagdgöttin: Sie steht vor Aktaion und leitet mit ihren Händen den Angriff der reißenden Hunde. Der Grund für die grausame Bestrafung kann hier nicht die Überraschung im Bad gewesen sein, denn Artemis ist vollständig bekleidet und trägt ihre Haare sorgfältig frisiert. Ihre ruhige und konzentrierte Haltung lässt erkennen, dass die Göttin ihre Rache besonnen und gezielt, damit auch besonders wirkungsvoll, ins Werk setzt.

Einige Jahrhunderte später wird das Motiv des gejagten Jägers in kleinformatigen Statuetten wiederholt, wobei Artemis fehlt und die Darstellung auf Aktaion konzentriert ist. Sie weichen trotz des gemeinsamen Motivs erheblich voneinander ab. Bei einer Statuette in London²⁷ (Abb. 4) entsprechen der dargestellte Vorgang und die Haltung des Angegriffenen der Metope aus Selinunt: Aktaion trägt ein Tierfell, das vor der Brust verknötet ist. Mit einem federnden Schritt weicht er vor den angreifenden Jagdhunden zurück; mit der rechten Hand holt er über dem Kopf zum Schlag aus, um die bissigen Tiere abzuwehren, die ihn attackieren.²⁸ Etwas anders zeigen römische Reliefs die Szene: Der nach links laufende Aktaion wird von einem Hund frontal angegriffen und versucht ihn mit einem Stab, den er über dem Kopf schwingt, abzuwehren. Gelegentlich sind weitere Hunde an dem Angriff beteiligt. Des Jägers Kleidung besteht aus einem Mantel, den er um seinen linken Arm geschlungen hat. In dieser Fassung findet sich das Bild auf einer Vielzahl von Gattungen, so an den Henkeln von Bronzekannen, auf dem Mittelmedaillon von Metallgefäßen und Lampen, an Marmorkandelabern, auf Gemmen und Glaspasten.²⁹

Der Sarkophagbildhauer hat sich am Bewegungsmotiv der Londoner Statuette orientiert, die Figur aber zugleich etwas verändert. Sie trägt hier kein Tierfell, sondern den kurzen Jagdmantel. Aus der Stirn wächst der

27 London, British Museum 1568. Vgl. A. H. Smith: *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*. British Museum III. London 1904, S. 24 f., Nr. 1568; Guimond: Aktaion (wie Anm. 12), S. 458, Nr. 38. Eine Statue des Aktaion in Orchomenos erwähnt Pausanias: *Beschreibung Griechenlands*, 9,38,5.

28 Zahlreiche andere Darstellungen wiederholen die Haltung der zum Schlag ausholenden rechten Hand, wobei die Waffe z. T. als Schwert, z. T. als Stock angegeben wird. Vgl. Guimond: Aktaion (wie Anm. 12), Nr. 6, 11, 13a, 45 f., 58a, 66, 68 f., 83a, 95.

29 Vgl. ebd., S. 456–461, Nr. 13, 56–58, 66, 68 f., Taf. 348, 354 f.



4 Statuette des Aktaion. London, British Museum 1568³⁰

³⁰ Repro nach *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I,2 (1981), S. 352, Nr. 38, s. v. Aktaion (L. Guimond).

Ansatz eines Hirschgeweihs; im Übrigen hat Aktaion seine Menschengestalt behalten. Vor allem aber verlegt das Relief das entsetzliche Geschehen in eine gebirgige Landschaft, die durch Felsen, eine schlanke Zypresse und einen knorrigen Baum angegeben wird.

Das Bild der badenden Artemis (Abb. 2) übernahm der Sarkophagbildhauer von älteren Grabaltären, die Aphrodite im Bade darstellen. Diese hatten ihrerseits den Figurentypus einer etwa 300 Jahre älteren Statue aus dem hohen Hellenismus übernommen³¹ und mit Eroten kombiniert, die als Wasserträger dienen. Dabei ist die Szene entweder in eine Muschel gesetzt und so auf die Geburt der Aphrodite bezogen,³² oder sie wird durch die Beifügung von Wasserspeier und artifiziell gestalteter Brunnenschale in eine aufwendige Architektur integriert.³³ Bei der Umdeutung von Aphrodite zu Artemis verloren die bedienenden Knaben ihre Flügel und damit ihre Bedeutung als Liebesgötter. Zudem wurde das Bad, den Anforderungen des Mythos entsprechend, in eine Bergquelle verlegt. Die Figur des aufgeregt gestikulierenden Betrachters, die am rechten Bildrand hinter den Felsen auftaucht, ist durch das knospende Geweih als Aktaion kenntlich gemacht. Dies schafft den inhaltlichen Bezug zu der Tötungsszene und liefert zugleich deren Begründung.

Das Relief der rechten Nebenseite (Abb. 5) zeigt die Trauer um Aktaion. Zwei Frauen, nach der Erzählung bei Nonnos³⁴ könnten die Mutter Autoonö und die Großmutter Harmonia gemeint sein, bergen und betrauern den Toten, den sie in der felsigen Landschaft aufgefunden haben. Abweichend von den literarischen Fassungen des Mythos hat er seine menschliche Gestalt bewahrt und ist auch nicht zerfleischt oder gar verschlungen worden. Eine der Frauen beugt sich über den Toten, fasst seine linke Hand und rauft zugleich ihr offenes Haar. In ihrem Schmerz hat sie das Gewand herabgerissen und die Brust entblößt; auch der flatternde Mantel verbildlicht ihre aufgewühlten Emotionen.

31 Vgl. dazu etwa Wilfred Geominy: Die allmähliche Verfertigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.). In: Peter C. Bol (Hrsg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik. Mainz 2007, S. 43–101, hier S. 92 f., 387, Abb. 119.

32 Vgl. Dietrich Boschung: Nobilia Opera. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom. In: *Antike Kunst* 32 (1989), S. 8–16, hier S. 10 f., Taf. 3,1.

33 Vgl. Herdejürgen: Beobachtungen an den Lünettenreliefs (wie Anm. 25), S. 23, Taf. 8,2.

34 Vgl. Nonnos: *Dionysiaka*, 5,370–387.



5 Ausschnitt, rechte Nebenseite (wie Abb. 1)

Diese Darstellung folgt den Konventionen für die Darstellung weiblicher Trauer, während die Tätigkeit der zweiten Frau zunächst befremdet: Sie hebt beide Beine des Toten hoch, wie um ihn wegzuziehen oder zurechtzulegen. Dieses merkwürdige Motiv erklärt sich dadurch, dass hier ein Bildschema verwendet wird, das zunächst zur Bergung eines gefallenen Kriegers durch seine Gefährten entworfen worden ist.³⁵ So zeigte ein etwa gleichzeitig entstandener Girlandensarkophag in Basel³⁶ die Wegtragung des Toten durch zwei behelmte Krieger, die ihn an den Beinen und unter den Schultern hochheben, während ein Greis – mit Stock und Mantel – sich über den Toten beugt und gleichzeitig seinen linken Arm stützt. Die Szene findet sich, in einigen Fällen freilich seitenverkehrt, ähnlich auf anderen und zum Teil älteren Reliefs verschiedenster Gattungen. Das Bildschema dürfte für Darstellungen der Lösung Hektors entworfen, aber auch für andere Helden benutzt worden sein.³⁷

³⁵ Vgl. Herdejürgen: Beobachtungen an den Lünettenreliefs (wie Anm. 25), S. 17 f.

³⁶ Vgl. Herdejürgen: Die dekorativen römischen Sarkophage (wie Anm. 22), S. 85–87, Nr. 16, Taf. 20,2.

³⁷ Vgl. ebd., S. 85 f.; Grassinger: Die mythologischen Sarkophage 1 (wie Anm. 22), S. 63–66; Michael Squire: The Iliad in a Nutshell. Visualizing

Während es am Basler Sarkophag unverändert verwendet wurde, ist für den toten Aktaion zwar die Haltung des Leichnams übernommen, die Szene aber angepasst: Die Begleiter sind durch Frauen ersetzt; von den Trägern ist nur jene Figur beibehalten, die die Beine hält, und aus dem alten Mann, der sich zum Kopf der Toten neigt, ist eine klagende Frau geworden. Hier genügte die Andeutung des Geweihs, um den Bezug zum Aktaionmythos herzustellen. Damit ist auch verständlich, dass am rechten Bilderrand ein einzelner, inzwischen beruhigter Hund als Betrachter des Vorgangs erscheint.

Die Szene der linken Nebenseite (Abb. 6) hat zunächst keinen unmittelbaren Bezug zum Aktaionmythos. Sie geht auf das Medaillon einer Silberschale zurück, von dem im afghanischen Begram zwei Gipsabgüsse gefunden worden sind.³⁸ Dargestellt sind zwei Jäger, die sich in einem ländlichen Heiligtum um ihre Hunde kümmern. Einer der Männer fängt das hochspringende Tier ab und greift zugleich in seine Tasche, um es zu füttern. Der zweite beugt sich vor, um zwei Hunde an die Leine zu nehmen. An einem knorrigen Baum hängt eine Tasche mit Stücken der Jagdbeute, die hier für die Hunde unerreichbar aufbewahrt wird. Rechts steht die Statue eines Satyrs, die Gegenstand ritueller Verehrung ist, von der die Girlande an ihrer Basis herrührt. Dieses Jagdidyll war ursprünglich als Einzelbild konzipiert, wie die Verwendung für das Medaillon einer Trinkschale zeigt. Erst durch die Kombination mit den übrigen Bildern wird sie zu einem Teil des Mythos und lässt sich als Besänftigung der Hunde nach dem Tode des Aktaion verstehen. Dieser wird somit noch tragischer: Seine Jagdhunde sind, wie hier zu sehen, mit den Menschen vertraut, folgsam und gut abgerichtet; die tödliche Raserei gegen ihren Herrn ist einzig das Werk der erzürnten Göttin.

Epic on the Tabulae Iliacae. Oxford 2011, S. 174 f., der darauf hinweist, dass die Bergung des toten Patroklos mit einer ähnlichen Szene dargestellt worden ist.

38 Vgl. Otto Kurz: Les serviteurs d'Actéon. In: Joseph Hackins (Hrsg.): Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Paris 1954, S. 130, Nr. 13; S. 269, Nr. 125, 125a; Michael Menninger: Untersuchungen zu den Gläsern und Gipsabgüssen aus dem Fund von Begram/Afghanistan. Würzburg 1996, S. 134, 186–188, 233, Nr. M33–M34. Vgl. dazu Blome: Begram und Rom (wie Anm. 25); Herdejürgen: Beobachtungen an den Lünettenreliefs (wie Anm. 25); Grassinger: Die mythologischen Sarkophage 1 (wie Anm. 22).



6 Ausschnitt, linke Nebenseite (wie Abb. 1)

IV. DER TOD DES FREVLERS UND DER TROST DER HINTERBLIEBENEN

Durch die Anbringung an einem Sarkophag war der besprochene Aktaion-zyklus auf einen bestimmten Rezeptionskontext festgelegt: Im Inneren eines Grabbaus³⁹ schmückte er die letzte Ruhestätte der hier bestatteten Person. Die Grabbauten waren durch Türen verschließbar und somit nur einem ausgesuchten Personenkreis zugänglich, der die Bilder bei der Beisetzung, aber auch bei späteren Besuchen am Grab sehen konnte. Dabei war dem zeitgenössischen Besucher durch Inschriften oder durch eigenes Wissen klar, wer hier begraben worden war und welche Umstände

39 Zur Aufstellung römischer Sarkophage vgl. etwa Helga Herdejürgen: Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 107 (2000), S. 209–234; Ruth Bielfeld: Orest im Medusengrab. Ein Versuch zum Betrachter. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 110 (2003), S. 117–150; Dietrich Boschung: Zum Aufstellungskontext römischer Sarkophage. In: *Kölner Jahrbuch* 43 (2010), S. 139–146.

zu seinem Tod geführt hatten. In einer solchen Situation ließen sich die Darstellungen in einer eindeutigen Weise mit der Biographie und der Person des Verstorbenen verknüpfen.

Wer den Zugang zum Grabbau kontrollierte, besaß auch die Deutungsmacht über die Bilder, konnte er doch durch Erläuterungen bestimmte Aspekte hervorheben und unerwünschte Assoziationen unterdrücken. Für den heutigen Betrachter, der den ursprünglichen Aufstellungszusammenhang nicht kennt, ist eine Deutung schwieriger. Dennoch sind Aspekte erkennbar, die den Mythos und die getroffene Zusammenstellung der Bilder für eine Verwendung am Grab attraktiv erscheinen lassen konnten. Zu berücksichtigen ist zunächst, dass der Aktaionsarkophag in einer Zeit entstand, in der die stadtrömischen Marmorwerkstätten die Reliefsarkophag als neue Gattung der Sepulkralkunst entwickeln und dabei offen sind für neue Motive und Themen.⁴⁰ Bereits die Wahl eines Sarkophags für die Bestattung muss bewusst und absichtsvoll getroffen worden sein, gegen die ältere repräsentative Begräbnissitte der Brandbestattung, die im 2. Jahrhundert n. Chr. erst allmählich verdrängt wurde. Diese Entscheidung bedeutete, dass der Leichnam nicht im Feuer zerstört, sondern intakt niedergelegt wurde, und zwar in einem Behälter, der durch Material und Dekor die hohe Bedeutung des Toten bezeichnete: Er besteht aus kostbarem Marmor, ist durch den Girlandenschmuck als Gegenstand sakraler Ehrungen ausgewiesen, und er zeigt anspruchsvolle Szenen der griechischen Mythologie. Ebenso aufschlussreich ist, dass die Darstellung des Aktaionmythos in der römischen Sepulkralkunst sonst kaum vorkommt.⁴¹ Das zeigt, dass er hier bewusst und mit Bezug auf die Situation von Trauer und Bestattung ausgesucht worden ist.⁴² Dabei wird das Ende des Aktaion zum *exemplum* eines besonders tragischen Todes: Als junger und starker Königssohn erregt er, im Gebirge jagend, ungewollt den Zorn der Göttin, die ihn auf spektakuläre und grausame Weise zu Tode kommen lässt. Die Bildfolge entspricht jener Version, nach der Aktaion unabsichtlich und zufällig die Göttin beleidigt hat: In weiter Ferne taucht er hinter einem Felsen auf und seine Geste lässt sich als Abwehr

40 Vgl. Dietrich Boschung: Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandensarkophag. Zur Genese der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst. In: Guntram Koch (Hrsg.): Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz 1993, S. 37–42, Taf. 11 f.

41 Dazu vgl. unten Anm. 44.

42 Vgl. Zanker und Ewald: Mit Mythen leben (wie Anm. 22), S. 84–86, 296 f.

der Erscheinung verstehen, die er wider Willen erblickt. Wie bei Ovid, so konnte auch am Grab des frühen 2. Jahrhunderts n. Chr. Aktaions Schicksal auf eine zeitgenössische Biographie bezogen werden: Ohne eigenes Verschulden, durch eine Fügung des Schicksals, hat der Tote ein frühes und grausames Ende gefunden. Das dargestellte bestürzende Geschehen steht zudem in krassem Gegensatz zu der idyllischen Landschaft und zu dem eigentlich folgsamen Charakter der Hunde; es wird dadurch noch unbegreiflicher. Und wie bei Ovid, so ließ sich auch hier Aktaion als mythologisches *exemplum* dafür verstehen, dass der vernichtende Zorn der allmächtigen Götter unmäßig und unberechtigt den Unschuldigen treffen kann: Die badende Göttin hat ihn unverzüglich entdeckt und ohne zu zögern bestraft. Ihre Macht ist umso offensichtlicher, als sie nicht selbst Hand anlegen muss, sondern einzig durch ihren Blick die dramatischen Ereignisse auslöst. Darin liegt zugleich aber auch ein beruhigendes Element: Gerade die Macht der Götter, die jede Herausforderung rigide bestrafen, garantiert die Dauer und Stabilität der kosmischen wie der menschlichen Ordnung. Mag das individuelle Schicksal des Getöteten noch so unfassbar und grausam sein, so können doch die Hinterbliebenen auf berechenbare politische und soziale Verhältnisse bauen, über die die Götter wachen.

Bei der Szenenfolge des Sarkophags bleiben die Zerfleischung und die zunächst unterbliebene Bestattung des Getöteten ausgespart. Vielmehr wird auch der grausam geschundene Aktaion von seinen Angehörigen angemessen betrauert und bestattet. Diese Bilder am Sarkophag eines Zeitgenossen des Kaisers Hadrian operieren somit wie die römischen Grabgedichte: Sie führen den Hinterbliebenen mit mythologischen Beispielen vor Augen, dass es noch grausamere Arten des Todes gibt als die des eigenen Angehörigen, relativieren damit ihren Schmerz und vermitteln Trost durch die Versicherung einer intensiven Trauer, die der Würde und der Bedeutung des Verstorbenen entspricht.⁴³ Die mythologischen Bilder ermöglichen es, über Schicksal, Tod und Trauer zu sprechen und gleichzeitig Distanz zu den eigenen Gefühlen zu wahren. Dazu setzen sie eine literarisch gefasste Mythenversion um; und sie greifen ältere, ikonographisch fixierte Figuren und Szenen auf, die sie neu kontextualisieren.

43 Vgl. z. B. ebd., S. 63–115; José Esteve Forriol: Die Trauer- und Trostgeschichte in der römischen Literatur. Untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz. München 1963.

V. MORPHOMATISCHER AUSBLICK

Es ist deutlich geworden, dass die Reliefbilder des Aktaionsarkophags den traditionellen Mythos benutzen, um in einer distanzierten und assoziativen Weise aktuelle Todesvorstellungen, zugleich auch Vorstellungen von der Macht der Götter, auszudrücken. Die Herausforderung für die beauftragte Werkstatt lag darin, dass nur für die Figur des attackierten Jägers eine inhaltlich entsprechende Vorlage zur Verfügung stand, sodass aus anderen Bereichen formal passende Bildelemente übernommen werden mussten, um einen stimmigen Handlungsablauf zu konstruieren. So wurde die als Typus vorgegebene Figur des Aktaion in einen szenischen Zusammenhang gebracht, um den Anlass seines Todes eindeutig festzulegen. Die Figur der nackten Badenden, die ebenso figurentypologisch vorgegeben war, änderte dagegen durch die Neukontextualisierung ihre Bedeutung: Sie stellt nicht mehr – wie bei dem zugrunde gelegten Statuentypus – die Liebesgöttin Aphrodite dar, sondern die jungfräuliche Jägerin Artemis. Auch die flankierenden Bilder an den Nebenseiten sind inhaltlich verändert. Bei der Trauerszene, die zur Darstellung der Bergung gefallener Heroen entworfen worden war, wurden die hier unpassenden Begleitfiguren durch klagende Frauen ersetzt. Die Hinzufügung eines Hirschgeweihs sicherte den Bezug auf den Mythos: Die Trauer gilt nicht Hektor, der vor Troja bei der Verteidigung seiner Vaterstadt gefallen war, sondern dem leichtsinnigen Königssohn Aktaion. Bei dem vierten Bild genügte der Einbezug in die mythologische Bilderfolge, um aus dem unbeschwerten Spiel der Jäger mit ihren Hunden den düsteren Epilog der Tötungsszene zu machen.

Wenn wir, nach dem Ansatz unseres Forschungskollegs *Morphomata*,⁴⁴ nach Genese, Dynamik und Medialität des besprochenen Bilderzyklus fragen, so sind zwei Aspekte – nämlich die Entstehung der Bilder und ihre mediale Prägung – weitgehend geklärt. Auf der anderen Seite ist eine nachhaltige Wirkung nicht feststellbar: Zwar scheinen einige wenige Sarkophage – nur in Fragmenten überlieferte – das Aktaionthema aufgenommen zu haben. Aber sie weisen keinen Girlandenschmuck auf und setzen die Figuren in einen anderen Kontext. Auch fehlt bei dem

⁴⁴ Vgl. dazu Günter Blamberger und Dietrich Boschung (Hrsg): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München 2011, bes. S. 11–46, 47–90.

männlichen Betrachter der Badeszene das Hirschgeweih, sodass die Deutung als Aktaion letztlich unsicher bleibt.⁴⁵ Anders als die literarische Fassung des Mythos, die über Ovids *Metamorphosen* und ihre neuzeitlichen Illustrationen eine breite Rezeption fand,⁴⁶ blieb der antike Bilderzyklus in der Antike wie in der Neuzeit ohne Resonanz.

45 Drei Sarkophagfragmente des 2. Jahrhunderts n. Chr. dürften zu Darstellungen des Aktaionmythos gehört haben. Vgl. Grassinger: Die mythologischen Sarkophage 1 (wie Anm. 22), S. 107–109, 225 f., Nr. 72–74, Taf. 72.

46 Zur nachantiken Rezeption siehe Maria Moog-Grünwald: Aktaion [Art.]. In: dies. (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der neue Pauly (Supplementband 5). Stuttgart 2008, S. 44–52.

KLAUS MÜLLER-SALGET

ADRIANS LACHEN

Leidende *superbia* in Thomas Manns

Doktor Faustus

»[I]mmer habe ich Adrians Neigung zum Lachen gefürchtet«,¹ schreibt der Chronist Serenus Zeitblom mit Bezug auf das Höllengelächter, das den ersten Teil von Leverkühns Komposition *Apocalipsis cum figuris* beschließt. Schon früh ist davon die Rede, dass Adrian »für das Komische einen durstigen Sinn hatte« (DF 25), was dann in seiner Reaktion auf die Experimente seines Vaters vorgeführt wird (DF 34, 36).² Ins Große übertragen wird diese Spottlust später in die von »luziferische[r] Sardonik« geprägte Orchester-Phantasie *Die Wunder des Alls* (DF 400). Das »mehr spöttische als erstaunte Auflachen« seines Freundes hat Zeitblom schon während der Kanonübungen mit der Stallmagd Hanne und später immer wieder erlebt, wenn Leverkühn die Machart einer

1 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 10.1. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2007, S. 548. Künftige Nachweise werden mit der Sigle DF und der Seitenzahl im laufenden Text vermerkt.

2 In der *Entstehung des Doktor Faustus* vermerkt Thomas Mann, bei der Vorlesung der ersten drei Kapitel habe Franz Werfel sich »ahnungsvoll beunruhigt« gezeigt »durch Adrians *Lachen*, in dem er augenscheinlich sofort etwas Nichtgeheueres, Religiös-Dämonisches spürte« (Thomas Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. In: ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 19.1: *Essays VI, 1945–1950*. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, S. 409–581, hier S. 459). Künftige Nachweise werden mit der Sigle EDF und der Seitenzahl im laufenden Text vermerkt.

Komposition oder eines besonderen musikalischen Effekts durchschaut hatte (DF 48 f.). Über seine Reaktion auf das durchaus bewunderte Vorspiel zum 3. Akt der *Meistersinger von Nürnberg* schreibt er selbst an seinen Lehrer Kretzschmar:

Und ich Verworfenen muß lachen, [...] ich habe vielleicht zugleich Tränen in den Augen, aber der Lachreiz ist übermächtig, – ich habe verdammt Weise von jeher bei den geheimnisvoll–eindrucksvollsten Erscheinungen lachen müssen [...]. (DF 197)

Seine Fähigkeit, über vor allem Rüdiger Schildknapps Erzählungen und Imitationskünste Tränen zu lachen, erscheint dem Freund hingegen als »eine Art von Zuflucht und eine leicht orgiastische, mir niemals ganz liebe und geheuere Auflösung der Lebensstrenge, die das Erzeugnis außerordentlicher Gaben ist« (DF 127). Und er assoziiert die Überlieferung, »daß Cham, der Sohn des Noah und Vater Zoroasters, des Magiers, der einzige Mensch gewesen sei, der bei seiner Geburt gelacht habe, was nur mit Hilfe des Teufels habe geschehen können« (DF 128).

Wie so vieles an Adrian Leverkühn ist auch seine Lachlust doppeldeutig: einerseits Ausdruck spöttischer Überlegenheit, andererseits Flucht aus existenzieller Bedrängnis.

Das erstere wird schon früh deutlich in seiner Reaktion auf Kretzschmars Vortrag über den seltsamen Musiktheoretiker und -praktiker Johann Conrad Beißel zu Pennsylvania: Er hält darauf, »sich im Spott die Freiheit zur Anerkennung zu salvieren«, was Zeitblom zu dem Urteil führt:

Ganz allgemein ist mir dieser Anspruch auf ironische Distanzierung, auf eine Objektivität, der es sicherlich weniger um die Ehre der Sache, als um die der freien Person zu tun ist, immer als ein Zeichen ungemainen Hochmuts erschienen. Bei einem so jungen Menschen wie Adrian es damals war, hat, das wird man mir zugeben, diese Haltung etwas Ängstigendes und Vermessenes und ist danach angetan, Sorge um sein Seelenheil einzuflößen. (DF 103 f.)

Vom Hochmut Adrian Leverkühns ist in diesem Buch immer wieder die Rede, sei es der Hochmut seines »geschwinden Kopfes« (vgl. DF 54, 362, 723) gegenüber dem Schulpensum (vgl. DF 70), sei es Hochmut als Impetus für die Wahl des Theologie-Studiums (vgl. DF 121, 722), sei es Hochmut als Anstoß für den »Teufelspakt«.

Zunächst folgt der Tonsetzer Leverkühn ja seiner Spottlust mit der Vertonung von Shakespeares *Love's Labour's Lost*, deren musikalisches Material hauptsächlich im Zeichen der Parodie steht. Sie ist Ausdruck von Leverkühns Intellekt und seiner Meinung, dass die überkommenen Kunstformen erschöpft seien (vgl. DF 197).³ »Adrians Fähigkeit zu spottender Nachahmung« wurzelt laut Zeitblom »tief in der Schwermut seines Wesens« (DF 545). Er selbst spricht in seiner Schluss-Ansprache von seiner Verzweiflung angesichts der Verbrauchtheit der Kunstmittel (vgl. DF 723). Um doch noch ernstzunehmende Werke schaffen zu können, sucht er die Berührung mit dem »Unteren«, dem »Elementarischen«: Darum die Vereinigung mit der geschlechtskranken Prostituierten, die er »Hetaera Esmeralda« nennt. Das ist der Teufelspakt, ohne den er »zu gescheit und kalt und keusch« geblieben wäre (DF 362). Es geht um »die diabolische und verderbliche *Enthemmung* eines [...] Künstlertums durch Intoxikation« (EDF 420; vgl. ebd., 429). In seiner Abschiedsrede nennt Leverkühn die mögliche Alternative zu diesem auch aus Verzweiflung gefassten Entschluss, nämlich: »klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten [sic]« (DF 723), – eine wohl nicht zufällig sehr unbestimmt formulierte Sozial- und Kulturutopie.

Die syphilitische Ansteckung, über deren mögliche Auswirkungen Thomas Mann sich unter anderem aus den Biographien Nietzsches, Robert Schumanns und Hugo Wolfs gründlich informiert hatte, führt bei Leverkühn zu dem ersehnten »Durchbruch« (vgl. DF 723), konkret: zur Erfindung und Anwendung der Zwölftontechnik. Nicht von ungefähr entwickelt er diesen Gedanken in einem Gespräch am Hochzeitstag seiner Schwester, das er mit einer Reflexion über das Geschlecht als das Naturböse beginnt (vgl. DF 272 f.). Anders aber als Arnold Schönberg,

3 Thomas Mann hat diese Einschätzung in gewisser Weise geteilt. Die Musik, schrieb er in *Die Entstehung des Doktor Faustus*, sei hier nur »Paradigma für Allgemeineres, nur Mittel, die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst in unserer durch und durch kritischen Epoche auszudrücken.« (EDF 438) Nach einer Vorlesung Bruno Franks notierte er im Tagebuch: »Er benützt den humanistischen Erzähl-Stil Zeitbloms vollkommen ernst, als seinen eigenen. Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch Parodie, stehe darin Joyce nahe.« (Thomas Mann: Tagebücher 1940–1943. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1982, S. 627. Leicht verändert zitiert in EDF 447)

der tatsächliche Erfinder der Reihentechnik, hat Leverkühn keine Schüler. Er bleibt der Einsame, der er im Grunde immer gewesen ist, auch im ›Winfried-Kreis der Kommilitonen oder in den Gesellschaften der Senatorin Rodde. »Um ihn war *Kälte*« (DF 15), konstatiert Zeitblom. Adrians habituellem Hochmut äußert sich eben nicht in offener Arroganz, sondern als Desinteresse und ein »Noli me tangere« (DF 322). Seine herausgehobene, aber asketische Existenz spiegelt sich in dem Umstand, dass der Hof der Schweigestills ein ehemaliges »Klostergut« ist (DF 300), er zum Arbeitszimmer die »Abtsstube« wählt und vor dem Arbeitstisch ein »Savonarola-Sessel« seinen Platz findet (DF 375). »Wen hätte dieser Mann geliebt?«, fragt Zeitblom und antwortet: »Einst eine Frau – vielleicht. Ein Kind zuletzt – es mag sein. Einen leichtwiegenden, jeden gewinnenden Fant und Mann aller Stunden, den er dann, wahrscheinlich eben weil er ihm geneigt war, von sich schickte – und zwar in den Tod.« (DF 15) Der Teufel – wenn wir ihn einmal für eine tatsächliche Erscheinung in Palestrina halten wollen – betont ja, dass die Krankheit nur das in Adrian schon Angelegte verstärke und sinnreich übertreibe (vgl. DF 364). Das Liebesverbot scheint von daher nur konsequent, ist für Leverkühn auf die Dauer aber doch nicht durchzuhalten. In seiner Bekenntnisrede vor dem Zusammenbruch sagt er, er habe geglaubt, seine Zärtlichkeit gegenüber dem kleinen Nepomuk sei ihm erlaubt; auch habe er gedacht, »daß ich, als des Teufels Mönch, lieben dürfte in Fleisch und Blut, was nicht weiblich war« (DF 725), Rudi Schwerdtfeger also. Bevor er den Freund als »Freiwerber« (DF 634) zu Marie Godeau schickt, hatte er freilich gestanden, dass er bei ihm »zum erstenmal in meinem Leben menschliche Wärme fand« (DF 633). Der ›Teufel‹ aber hatte dekretiert: »Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt.« (DF 364) Mit dem Auftrag an Rudi, dessen Misserfolg er vorhersehen kann (vgl. DF 640), beugt Leverkühn sich diesem Gebot. Wenn wir den ›Teufel‹ als eine innere Stimme Adrians verstehen wollen, dann opfert er bewusst seine Menschlichkeit für die musikalische Produktion (vgl. DF 364). Nicht umsonst heißt es ja von dem für Rudi geschriebenen Violinkonzert, es gehöre nicht zu Leverkühns höchsten und stolzesten Werken; es habe etwas »Herablassendes« (DF 573).

Stattdessen schreibt er nun, nach einer Erschöpfungspause, höchst anspruchsvolle Kammermusik in Vorbereitung auf die *Weheklag*, die laut Zeitblom einen anderen ›Durchbruch‹ bringt, nämlich den Durchbruch zum Ausdruck. Dazu unten mehr.

Die Hauptsünde des Doctor Faustus im Volksbuch von 1587 ist die *superbia*. Mit dem immer wieder betonten Hochmut Adrian Leverkühns

steht es etwas komplizierter. Zum einen erscheint er als ein Verhängnis, ebenso wie das ›Einsamkeitsverhängnis‹, von dem Zeitblom im Hinblick auf Lieder Franz Schuberts spricht, insbesondere mit Bezug auf das Lied »Der Wegweiser« aus der *Winterreise*

mit dem allerdings ins Herz schneidenden Strophenbeginn:

»Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n –«.

Diese Worte habe ich ihn, nebst den anschließenden:

»Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?«

die melodische Diktion andeutend, vor sich hinsprechen hören und dabei, zu meiner unvergessenen Bestürzung, Tränen in seine Augen treten sehen. (DF 117 f.)

Diese Beobachtung fällt wohl noch in die Schulzeit, aber dazu passt, was Zeitblom über den Blick Adrians erzählt, den er nach der Ansteckung, nach dem Teufelspakt also, erstmals an seinem Freund bemerkt: »stumm, verschleiert, distanzierend bis zum Beleidigenden, dabei sinnend und von kalter Traurigkeit« (DF 237). Da geht es um die Vertonung eines Dante-Textes, der von der Verdammnis der zwar Unschuldigen, aber Ungetauften handelt. Mit demselben Blick reagiert Leverkühn, als Zeitblom bei Kriegsausbruch im Sommer 1914 das Deutschtum meint definieren zu können als »bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzieller Eckenstehererei, neurotischer Verstrickung, stillem Satanismus ...« (DF 450). Dieser Blick signalisiert ein tieferes Wissen – und das Leiden daran.⁴

4 Die Parallelsetzung Deutschlands mit Leverkühn wird in diesem Kapitel auch dadurch betont, dass Zeitblom vom »Durchbruch« Deutschlands »zur dominierenden Weltmacht« träumt (DF 438; vgl. 447, 448 f.). Im Folgenden lasse ich diese problematische Parallelsetzung (z. B. ist Leverkühns Musik ja im ›Dritten Reich‹ verboten) beiseite, wiewohl sie natürlich auch über das Thema *superbia* zu belegen wäre. – Nach einer von Terence James Reed mitgeteilten Arbeitsnotiz hat Thomas Mann erwogen, die Zwölftonmusik als faschistisch zu begreifen: »Nach der völligen Befreiung der Musik zur Atonalität: der eiserne Konstruktivismus des 12-Ton-Systems. Restaurativ im revolutionären Sinn und insofern faschistisch.« (Zit. nach Terence James Reed: Die letzte Zweiheit. Menschen-, Kunst- und Geschichtsverständnis im *Doktor Faustus*. In: Volkmar Hansen [Hrsg.]: Interpretationen. Thomas Mann: Romane und Erzählungen. Stuttgart 1993, S. 294–324, hier S. 309, Anm. 14) – Glücklicherweise hat der Autor es bei diesem Gedankenspiel belassen.

Andererseits wird Leverkühns Hochmut auch durchaus positiv gewertet. Als er von einer künftigen neuen »Unschuld, ja Harmlosigkeit« der Kunst redet, ist Zeitblom befremdet: »Was er gesagt hatte, paßte nicht zu ihm, zu seinem Stolz, seinem Hochmut, wenn man will, den ich liebte, und auf den die Kunst ein Anrecht hat.« (DF 469) Es sei wohl »mehr ein Versuch in der Leutseligkeit – von äußersten Hochmuts wegen. Wenn nur nicht das Beben in seiner Stimme gewesen wäre, als er von der Erlösungsbedürftigkeit der Kunst, dem Du mit der Menschheit sprach« (DF 470). Hier wird also auch wieder Leverkühns Leiden an seiner Wesensart angedeutet, während es an früherer Stelle ganz abstandslos heißt:

[D]a ich ihn liebte, liebte ich seinen Hochmut mit, – vielleicht liebte ich ihn um seinetwillen. Ja, es wird schon so sein, daß diese Hoffart das Hauptmotiv der erschrockenen Liebe war, die ich Zeit meines Lebens für ihn im Herzen hegte. (DF 104)⁵

Was wird aus Adrians Hoffart? Seine Werke nach der »Intoxikation« fallen sehr widersprüchlich aus. Da ist zum einen die Vertonung von Klopstocks Ode *Frühlingsfeyer*, einem Preis der Schöpfung und des Schöpfers, von Zeitblom nachträglich gedeutet als »das werbende Sühneopfer an Gott«, »ein Werk der attritio cordis, geschaffen, wie ich schaudernnd vermute, unter den Drohungen jenes auf seinem Schein bestehenden

⁵ Vgl. EDF 473: »Buchstäblich teilte ich die Empfindungen des guten Serenus für ihn, war sorgenvoll in ihn verliebt von seinen hochmütigen Schülertagen an, vernarrt in seine ›Kälte‹, seine Lebensferne, seinen Mangel an ›Seele‹ [...].« Gleich darauf heißt es, die beiden Protagonisten des Romans hätten »viel zu verbergen [...], nämlich das Geheimnis ihrer Identität. – – « (EDF 474) Man wird ergänzen dürfen: insofern sie zwei jeweils ins Extreme gesteigerte Seiten ihres Autors repräsentieren, der am 1. Januar 1946 in seinem Tagebuch vermerkte: »Wieviel enthält der ›Faustus‹ von meiner Lebensstimmung. [...] Im Grunde ein radikales Bekenntnis.« (Thomas Mann: Tagebücher 1944–1946. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt a. M. 1986, S. 295; vgl. EDF 522) Im Krankenhaus zu Chicago stellte er sich die Frage, ob er wohl »ein erfreulicher Mitmensch« gewesen sei, was er stark bezweifelte. Er fuhr fort: »Kann das Bewußtsein einer auf Konzentrationszerstreutheit beruhenden Unmenschlichkeit, kann etwa die Tönung der Existenz durch dieses Schuldbewußtsein selbst für mangelnde Leistungen aufkommen und versöhnend, ja Zuneigung gewinnend wirken? – Eine ›Spekulation‹, verrückt genug, um sie Adrian Leverkühn zuzuschreiben.« (EDF 542)

Besuchers« (DF 387).⁶ Geradewegs entgegengesetzt (und also im Sinne des ›Besuchers‹) ist die Orchester-Phantasie *Die Wunder des Alls*, die den Kosmos verspottet (vgl. DF 400). In der *Apocalipsis cum figuris*, Leverkühns erstem Hauptwerk, schießen diese Widersprüche inhaltlich wie formal zusammen. Seinem Berater Theodor W. Adorno schrieb Thomas Mann: »Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, möglichst streng Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndes vor« (EDF 520). Im Roman verweist der Musikologe und Kultur-Philosoph Desiderius Fehér auf »den Stolz und die Verzweiflung« dieser Musik (DF 565).⁷ Die wie unter Eingebungen zwanghaft zustande gekommene Komposition (vgl. DF 522 f.) erscheint als Vereinigung von Progression und Regression,⁸ was ihr den Vorwurf sowohl des blutigen Barbarismus als auch der blutlosen Intellektualität einträgt, laut Zeitblom mit einem gewissen Recht (vgl. DF 542). Auch ist das ganze Werk

von dem Paradoxon beherrscht [...], daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist [...]. (DF 544)

Ferner: »der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert« (DF 544) und die Stimme der Hure Babylon ist »dem graziösesten Koloratur-Sopran übertragen« (DF 545). Das Tonmaterial des den ersten Teil abschließenden Höllengelächters ist identisch mit dem des den zweiten Teil eröffnenden »ganz und gar wundersamen« Kinderchors (DF 549). Das

6 Im theologischen Sprachgebrauch bezeichnet die *attritio cordis* die Herzensangst aus Furcht vor Strafe und gilt als »unvollkommene Reue«. Darüber steht die *contritio cordis*, die Herzenszerknirschung aus Liebe zu Gott. Im Teufelsgespräch verwirft der »Besucher« die Attritionslehre als überholt (DF 360).

7 Es handelt sich um eine augenzwinkernde Verbeugung vor Adorno, der, wie der fiktive Fehér, in der Zeitschrift *Der Anbruch* publiziert hatte und dessen Eigenheit, ein rückbezügliches ›sich‹ im Satz möglichst weit nach hinten zu rücken, Thomas Mann hier imitiert.

8 Vgl. Leverkühns Ausführungen zur Zwölfton-Theorie in Kapitel XXII (vgl. DF 282 f.). Eben diese prekäre Verbindung kennzeichnet ja auch die Debatten im Kridwiß-Kreis, denen der mittlere Teil des XXXIV. Kapitels gewidmet ist und die für Thomas Mann ein Hauptkennzeichen des Faschismus war (vgl. Anm. 4).

wirkt wie ein Nachhall der Lehren des Leipziger Dämonologen Schleppfuß von der »dialektische[n] Verbundenheit des Bösen mit dem Heiligen und Guten« (DF 152). Die *Apocalipsis*, die des triumphalen Schlusses der Offenbarung Johannes durchaus entbehrt, ist »ein Resumé aller Verkündigungen des Endes« (DF 520) und trägt einen »theologisch negativen und gnadenlosen Charakter« (DF 524).

Gleichwohl protestiert Zeitblom gegen den Vorwurf der Seelenlosigkeit und beharrt darauf, es gebe da lyrische Partien oder auch nur Stellen, »die einem Härteren, als ich es bin, die Tränen in die Augen treiben könnten, da sie wie eine inständige Bitte um Seele sind« (DF 548).

Über Leverkühns zweites Hauptwerk, sein letztes Werk überhaupt: *Doctor Fausti Weheklag*, sagt der Freund, hier finde sich

die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge, die erreicht werden mußte, damit dieses Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit Ereignis werden könne (DF 703).

Also nicht mehr Bitte um Seele, sondern expressiver Seelenlaut. Auch gibt es keine Parodie mehr in diesem Werk, sondern nur eine unendliche Klage, aus der aber vielleicht doch eine Hoffnung schimmert. So jedenfalls deutet Zeitblom den letzten Ton des nach und nach verklingenden Lamentos: das verschwobende hohe g eines Cellos: Es stehe da »als ein Licht in der Nacht.« (DF 711)

In seiner Schlussansprache gibt Leverkühn der verzagten Hoffnung Ausdruck, vielleicht werde ihm sein Werk, mit dem er's sich habe sauer werden lassen, bei Gott »angerechnet und zugute gehalten« werden (DF 727). Die Frage bleibt ja, ob dieser Faust, der in der Paralyse untergehende Tonsetzer Adrian Leverkühn, als verdammt oder als gerettet angesehen werden soll. Zeitblom hofft das letztere, wenn er »mit der Lebensbeschreibung meines in Gott ruhenden – o möge es so sein! – in Gott ruhenden unglücklichen Freundes den Anfang« macht (DF 12). Und Hoffnung weckt auch eines der Gebete Echos, des zauberhaften kleinen Nepomuk, an dessen grässlichem Sterben Adrian sich die Schuld gibt:

Swie groß si jemens Missetat,
Got dennoch mehr Genaden hat.
Mein Sünd nicht viel besagen will,
Got lächelt in Seiner Gnadenfüll'. Amen (DF 683)

Adrian selbst hält dem Teufel entgegen, es gebe »eine stolze Zerknirschung«, die »contritio ohne jede Hoffnung und als völliger Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung«, die »für die Güte am allerunwiderstehlichsten« sei (DF 360 f.). Der Teufel verwirft das als Spekulation, die den Gnadenakt erst recht unmöglich mache. In seiner Generalbeichte übernimmt Leverkühn diese Deutung und nennt sich einen Verdammten (vgl. DF 728).

Gerade diese Veranstaltung aber ist ja ein Zeichen wahrhaftiger Reue. Der Teufel hatte gemeint, an der contritio, der »eigentliche[n] und wahre[n] protestantische[n] Zerknirschung« (DF 360) werde Adrians Stolz ihn hindern. Die Einladung nicht nur Nahestehender, sondern »einer großen Anzahl ihm größtenteils innerlich wie äußerlich sehr fern stehender Menschen« (DF 712) empfindet Zeitblom als zu Adrian nicht passend. In der Tat zeigen diese Einladung und die Lebensbeichte gerade vor Außenstehenden⁹ eine Wandlung Adrians an: vom Hochmut zur Demut. Indem er bewusst, mit seinem letzten Werk und mit dieser Versammlung, die Rolle des Teufelsbündlers aus dem Volksbuch (und nicht etwa die des Goethe'schen Faust) annimmt, gibt er sich preis.

Elisabeth Schweigestill, die ihm als erste zu Hilfe kommt, mag nicht darüber spekulieren, ob dem Gestürzten Gnade zuteil werden wird: »Aber a recht's a menschlich's Verständnis, glaubt's mir, das langt für all's!« (DF 729) Dem kann der Interpret sich wohl anschließen.

⁹ In dem Essay »Dostojewski – mit Maßen« (in Mann: Essays VI, wie Anm. 2, S. 42–62), den Thomas Mann während der Arbeit am *Doktor Faustus* verfasste, erzählt er, wohl den Dostojewski-Vorträgen André Gides folgend, wie Dostojewski ausgerechnet dem von ihm gehassten und verachteten Kollegen Iwan Turgenjew ein schändliches Vergehen gebeichtet hat (was Thomas Mann allerdings für eine bloße Provokation halten wollte) (vgl. ebd., S. 49).

INVIDIA

BERNHARD J. DOTZLER

DAS SIEBTE ÜBEL

Der Neid, die Werbung und das Aufgebot der Medien

I.

Das Aufgebot, um vorab das in der eigenen Sprache schon fremd werdende Wort zu erklären, das muttersprachliche Fremdwort also des Untertitels –: »Das Aufgeboth« war einst der »Befehl eines Landesherren an seine Vasallen und Unterthanen, zu gewissen Diensten zu erscheinen«.¹ Bis in die jüngste Zeit war es ferner die Bekanntmachung (die Annonce, diese Frühform von Reklame) einer beabsichtigten Eheschließung.

Was also wäre »das Aufgebot der Medien«? Was hätten dieses und die Werbung miteinander zu tun? Der Doppelsinn des Genitivs (gen. subj. / gen. obj.) lässt offen, ob die Konjunktion – »die Werbung und das Aufgebot der Medien« – den Medien oder der Werbung die befehlende Rolle zuerkennt: die Macht, das jeweils andere »zu gewissen Diensten« in Erscheinung zu rufen, zu *evozieren*. Nehmen die Medien die Werbung in ihre Dienste und rufen sie dazu hervor? Oder ist es umgekehrt die Werbung, die den Medien zu erscheinen befiehlt? Jedenfalls, soviel lässt sich mit Sicherheit sagen, gibt es beider Verschworenheit, einen Pakt, ja sogar eben eine Ehe – diesen wechselseitigen Gebrauch beider Partner zu beiderseitiger Prosperität (wie Kant sie einst definierte) – zwischen der Werbung und den Medien, den Medien und der Werbung.

¹ Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Bd. 1. Leipzig 1793–1795, Sp. 493.

Beider Geschichte, die der Werbung wie die der Medien, lässt sich bis in die menschheitsgeschichtlichen Anfänge zurückverfolgen, wie etwa schon der einstige Professor der Betriebswirtschaftslehre an der Universität Köln, Rudolf Seyffert, in seiner Begründung einer *Allgemeinen Werbelehre* bemerkte:

Letzten Endes vollzieht sich jeder Kulturfortschritt unter Mithilfe der weiterpflanzenden Wirkung der Werbung. Eine Geschichte der Werbung müsste also bis zu den Anfängen der menschlichen Kultur zurückgehen, und sie zu schreiben hieße nichts weniger als eine Darstellung der kulturellen Entwicklung überhaupt geben.²

So mit ihrer »weiterpflanzenden Wirkung« identifiziert, ist Werbe- schon allein deshalb Kulturgeschichte und vice versa, weil Werbung und Kultur schlicht und einfach dasselbe sind. Nicht nur ist Werbung auch (ein Teil von) Kultur. Sondern alle kulturelle Vererbung, im Unterschied zur sogenannten natürlichen, beruht auf Werbung. Aber das muss für hier nicht weiter beschäftigen. Es genügt, die vergleichsweise kurze Zeitspanne der Moderne in den Blick zu nehmen. Die Medien, im geläufigen, die technischen Entwicklungen jenseits der Schrift umfassenden Sinn, sind ein modernes Phänomen. Die Werbung, wie man sie heute kennt, ist eine Erscheinung der modernen Konsumgesellschaft.³ Diese war freilich noch kaum im Entstehen begriffen, als dem Überfluss, den sie bringen würde, auch schon mit Überdross begegnet wurde:

Ein geistreicher Schriftsteller zählte zu den notwendigen Uebeln außer dem Kriege noch die Chirurgen, Henker, Gerichtsvollzieher,

2 Rudolf Seyffert: *Allgemeine Werbelehre*. Stuttgart 1929, S. 18. – Beachte auch den unmittelbar folgenden Verweis auf die Sittengesetze, genauer: »das elementarste aller Sittengesetze, [...] das Gebot: Du sollst nicht töten«, dessen Entstehung, Verbreitung, Durchsetzung als »Beispiel« für die werbegeschichtlich zu untersuchenden kulturellen Entwicklungen genannt wird.

3 Vgl. als knappen Überblick: Volker Depkat: *Die Verdichtung der Kommunikation und die Vervielfältigung der Waren. Anmerkungen zur Geschichte der Werbung*. In: Sandra Reimann und Martin Sauerland (Hrsg.): *Wissenschaf(f)t Werbung*. Regensburg 2010, S. 16–43; sowie grundlegend: John Kenneth Galbraith: *The Affluent Society*. 40th Anniversary Edition. Boston 1998, und jüngeren Datums etwa Heinz-Gerhard Haupt und Claudius Torp (Hrsg.): *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990*. Frankfurt a. M. 2009.

Totengräber und Polizisten, ich füge dieser Sammlung noch ein siebentes hinzu – die Reklame.⁴

Diese Rede von »Reklame« als einem »notwendigen Uebel[]« suggeriert, dass es Werbung immer schon gab, genauso wie die Menschheitsflüche der zuvor genannten Art: den Krieg, den Tod, das Verbrechen ... Deshalb führt Rudolf Cronau *Buch der Reklame*, das bereits 1887 mit der zitierten Schelte und Unabdingbarkeitserklärung zugleich beginnt, zurück in älteste Zeiten. Ineins damit verleiht es der Werbung aber auch eine Art mythische Qualität. Werbung, sagt das Incipit, ist eine Notwendigkeit; Werbung, sagt es darüber hinaus, vervollständigt die unausrottbaren Übel zu ihrer Siebenzahl. Es ist die Zahl der Sieben Todsünden, die darin anklingt.

Gewiss, die zuerst genannten Übel sind den Todsünden allenfalls notdürftig zuzuordnen. (Obwohl es mit einigem Witz vielleicht ginge: Vertritt nicht der Henker den Zorn der Staatsgewalt? Gemahnt nicht der Totengräber an den Hochmut, der vor dem Fall kommt?) Aber eine direkte Zuordnung leidet keinen Zweifel: die der Werbung, dieses siebten Übels, zur Todsünde des Neides. Dieser ist die einzige unter den Sieben Todsünden, die sich – ebenso direkt – aus den Zehn Geboten herleiten lässt. Der Neid verstößt gegen das zehnte Gebot: »DV solt nicht begehren deines Nehesten Haus [...]« (Deut. 5, 21), ähnlich wie das neunte Gebot das Gelüst auf des Nächsten Weib untersagt (was aber nun auch kein typisches Sujet der Werbung darstellt). Die vorhergehenden Ge- bzw. Verbote inkriminieren konkrete Taten: »DV solt nicht tödten / [...] nicht Ehebrechen / [...] nicht stelen / [...] kein falsch Zeugnis reden wider deinen Nehesten.« In dieser Konkretheit eignet ihnen eine gewisse Konstanz (Wandel gibt es hier nur im Begriff dessen, was beispielsweise Eigentum versus Diebstahl heißt). Dagegen kennzeichnet das Begehren, wie es Gegenstand der beiden letzten Gebote ist, seine Variabilität und Flexibilität, und die Sieben Todsünden wiederum beziehen sich allesamt auf deviante Formen des Begehrens, auf die Begierden in ihrer Unbeherrschtheit. Auch deshalb soll es hier nicht um deren Topik als solche, um ihre Konstanz hinter sich wandelnden Gestalten gehen, ihre letztlich doch ewige Wiederkehr, als vielmehr um ihre tatsächliche Transformation, ihren Wandel als solchen, das Geflecht ihrer Disseminationen, durch die anderes aus ihnen wird, als sie ehemals waren. Und auch dies allein mit Blick auf – den Neid.

4 Rudolf Cronau: *Das Buch der Reklame. Geschichte, Wesen und Praxis der Reklame*. Bd. 1. Ulm 1887, S. 1.

II.



1 Keeping Up with the Joneses⁵

Dass der Neid die Triebkraft der Konsumgesellschaft ist, tritt unmittelbar an deren Parole des »Keeping Up with the Joneses« zutage (vgl. Abb. 1).⁶

Es heißt, Arthur Ragland »Pop« Momand, geboren im Jahr von Rudolf Cronau *Buch der Reklame*, habe diese Parole 1913 mit seinem gleichnamigen

⁵ <http://strippersguide.blogspot.com/2011/02/pop-momand-profiled-by-alex-jay.html> (28.11.2014).

⁶ Vgl. Susan J. Matt: *Keeping Up with the Joneses. Envy [!] in American Consumer Society*. Philadelphia 2003; sowie für den besonderen Fall dieses *Keeping Up* auf dem Gebiet der gleichzeitig mit herauf gekommenen *Beauty*-Kultur Elizabeth Haiken: *Venus Envy [!]. A History of Cosmetic Surgery*. Baltimore und London 1999, bes. S. 91–130 (Kap. III: »Consumer Culture and the Inferiority Complex«).

Comic Strip erfunden. Die Joneses, das sind die Leute im Haus nebenan, und was die Nachbarn sich leisten können ... –? Stehlen geht nicht. Also bleibt nur der Neid. Oder die Anstrengung, mitzuhalten, wo nicht zu übertrumpfen, das neue(st) Outfit, den neue(re)n Wagen, das coole(re) Handy, den sonnige(re)n Urlaub sich gleichfalls zu leisten. Auf dieser simplen Psychologie basiert alle Werbung, wenn sie einfach nur Menschen zeigt, die etwas haben, statt es nicht zu haben, bevorzugt Familien oder Mütter und Väter und Kinder, die ob ihrer Suppe, ihrer Cerealien oder ihre weichen Wäsche unmäßig glücklich sind, aber auch die und den ›toughen‹ Einzelmenschen mit dem stets sitzenden Haar, dem herbsten aller Biere, dem Leben ohne Harndrang, dem an Eleganz und Comfort, wahlweise Sportlichkeit, nicht zu überbietenden (also zur Überbietung per se herausfordernden) Personenkraftwagen. Und wo die avanciert-aktuelle Werbepaxis und -theorie sich über ›Virales Marketing‹ den Kopf zerbricht – Werbung, die sich in den Netzen von der Mundpropaganda bis zum Internet selbsttätig-epidemisch verbreitet –, bleibt bis in den aktuellen Film hinein der am Ende sowohl billigste als auch effektivste altbackene Werbe-Trick, in eine entsprechend kaufkräftige *neighbourhood* eine Musterfamilie einzupflanzen, die nicht nur Alles hat, sondern Alles-und-immer-noch-etwas-mehr.⁷ Immerhin würde auch das, da ein jeder mit jedem bekanntlich über kaum mehr als drei, vier, fünf Ecken in Verbindung und insofern »weiterpflanzender Wirkung« steht, wahrlich »virale« Effekte nach sich ziehen.

Vielleicht, könnte man einwenden, ist das somit – als Film-Idee – aber auch nur ein Windei der Marke Hollywood. Nicht umsonst gehört die Angleichung des schönen Scheins der Warenwelt und der Geschäftigkeit wie Geschäftlichkeit der Kulturindustrie zum festen Bestand herkömmlicher Werbekritik. »Kultur [...] verschmilzt [...] mit der Reklame«, klagte Adorno, um als ein – seitdem notorisch gewordenes – Beispiel

7 Vgl. *The Joneses*, USA 2009; Regie: Derrick Borte. – Vordergründig ist hier freilich die Pointe, dass umgekehrt aus den eine Musterfamilie als Werbeträger spielenden Werbeträgern eine Musterfamilie wird, die in der Not und am Ende aus Liebe zusammensteht. Auch führt die Werbeaktion selber in die Tragödie: Der Nachbar der Muster-Familie wählt den Freitod, weil er sich im *keeping up* finanziell übernommen hat. Aber diese scheinbare Kritik an der Scheinwelt der Reklame durch den Einbruch der Tragödie, durch den sich die »richtige Welt« (1:23:54) offenbart, ratifiziert vollends nur den Hollywood- und Werbe-Schein: »Du verdienst es, glücklich zu sein...« (1:24:37). – Timecodes nach der DVD: *The Joneses – Verraten und verkauft*, Universum Film GmbH, München 2011.

zu nennen: »In den maßgebenden amerikanischen Magazinen Life und Fortune kann der flüchtige Blick Bild und Text der Reklame von denen des redaktionellen Teils schon kaum mehr unterscheiden«, gefolgt vom Refrain: »Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie.«⁸ Und zur selben Zeit konstatierte McLuhan in der frühesten all seiner werbeanalytischen Einlassungen: »the whole technique and hallucination of Hollywood has been assimilated to the ads *via* pictorial glamour, so that the two are inseparable. They constitute one world.«⁹

Dergestalt die Werbung dem Verdacht auf Hollywood-Machenschaften auszusetzen, und vice versa, ist dabei freilich noch das Geringste. Es wäre, soweit, noch lange keine Todsünde im Spiel. Und in derselben Weise ist womöglich das »Keeping Up with the Joneses« weniger sündhaft als vielmehr schlicht ein Beispiel mehr für den zugleich natürlichen wie kulturbegründenden Nachahmungstrieb des Menschen. So könnte man es mit Gabriel de Tardes großem sozial- und kulturgeschichtlichem Wurf über *Les lois de l'imitation* von 1890 verstehen. Dieses Werk blickt zurück auf die großen erklärungsbedürftigen Tatsachen der Natur- und Zivilisationsgeschichte: die Evolution des Menschen, die Entwicklung der Sprache, die Entstehung der Schrift, die Großreiche des Altertums und die Nationalstaatlichkeit seiner Gegenwart, die Herrschaftsverhältnisse und Gesellschaftsformen in Antike, Mittelalter und Neuzeit, die Modernisierungsschübe des 19. Jahrhunderts. Von Werbung oder Reklame spricht es nirgend expressis verbis. Aber am Beginn der heraufkommenden Konsum- und Werbekultur stehend, liefert es dennoch nicht weniger als deren vorwegnehmende theoretische Fundierung, wenn es insbesondere die »Ansteckung durch Mode« untersucht, und wenn es als Generalthese entwickelt, dass »die potentielle Energie einer Gesellschaft« in nichts anderem als der »Gesamtheit von nachäffenden Begehren« besteht. »Erfindung und Nachahmung« sind nach de Tarde »die elementaren sozialen Handlungen«. Nachahmung ist in der sozialen Welt das Analogon zur Vererbung in der biologischen Welt. »Die Gesellschaft besteht aus Nachahmung« – und so kommt es nicht zuletzt zu »nachgemachten Bedürfnisse[n]«, zu einem durch Nachahmung übertragenen »Konsumbegehren«, oder konkret: zu dem typischen

8 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (1947). Frankfurt a. M. 1982, S. 145–147.

9 Marshall McLuhan: *American Advertising* (1947). In: Eric McLuhan und W. Terrence Gordon (Hrsg.): *Marshall McLuhan – Unbound*. Corte Madera 2005, H. 9, S. 7.

Zeitgenossen, der »das Möbelstück kauft, das er im Salon seines Chefs oder Nachbarn sah«.¹⁰

Aber die Entstehung und den Trick der Werbung auf die Harmlosigkeit eines derartigen *Loi de l'imitation* zurückzuführen, steht nicht im Widerspruch zu ihrer Bezeichnung als das siebte Übel, ihrer Verbindung zum Neid als einer der Sieben Todsünden. Auch die Laster – Trunksucht, Schlemmerei, Unzucht – sind »ansteckend«,¹¹ breiten sich also durch Nachahmung aus, so wie umgekehrt die Nachahmung zum Laster wird, dem Laster eben des Neides, wie de Tarde ausdrücklich anmerkt, wenn das durch sie geweckte Begehren sich auf einen Besitz »des Nächsten« oder, heißt das, sozial Gleichgestellter richtet: »Der Neid ist ein Symptom für eine soziale Veränderung, bei der die Klassen einander sich annähern und die Ungleichheit ihrer Ursprünge sich verringern.«¹² So oder so könnte man sagen, dass das nacheifernde Wünschen nichts anderes ist als eben Neid oder der Neid nichts anderes als ein unoriginelles Wünschen.

Nur, was es mit dem und den Wünschen selber auf sich hat, wird damit zu einer Frage von ebenso eigener Schwierigkeit wie die nach der daraus folgenden Rolle der Werbung. Denn zum einen gerät nach dieser Theorie die Unterscheidung zwischen Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit, Bewusstheit und Unbewusstheit ins Wanken – und es brauchte noch keinen Freud dazu. Der Wille ist nicht frei und selbstbestimmt; es »täuscht der Glaube, man ahme nach, weil man es wolle«, und doch geschieht ein jedes Wollen, gerade weil man es »suggeriert« bekam, »in Übereinstimmung mit [dem] eigenen Willen«.¹³ Zum anderen gerät das Wollen und Wünschen und Neiden zur Übermacht oder, wenn man so will, zur eigentlichen kulturellen Realität: »Die verwirklichten Nachahmungen sind zwar zahlreich, was jedoch sind sie neben den nur gewünschten Nachahmungen!«¹⁴ So de Tarde, diese »gewünschten Nachahmungen« dann als jene »nachäffenden Begehren« titulierend, die nach ihm die besagte »potentielle Energie« und damit energetische Potenz »einer Gesellschaft« bilden.

So braucht es kaum noch die verschiedenen Nebenbemerkungen wie die, dass »eine Großindustrie« nur dann möglich wird, wenn sie »auch bekannt« ist, und dass ihre Bekanntmachung oder Annoncierung »die

10 Gabriel de Tarde: Die Gesetze der Nachahmung (1890, 2. Aufl. 1895). Frankfurt a. M. 2003, S. 366, 130, 168, 111, 350, 353, 217.

11 Ebd., S. 219.

12 Ebd., S. 225.

13 Ebd., S. 217, 222.

14 Ebd., S. 130.

Seelen« berühren muss: »diese müssen berührt werden, selbst wenn man nur materielles Wohlbefinden erreichen will«¹⁵ – all dieser kleineren Hinweise also bedarf es schon gar nicht mehr, um in *Les lois de l'imitation* unmissverständlich eine ›Allgemeine Werbelehre‹ *avant la lettre* zu erkennen.

Intrikaterweise gehört dann allerdings zu den Einsichten der folgenden, sich auch als solche verstehenden Werbethorie, dass Werbung nicht nur ins *Reich der Wünsche* führt,¹⁶ sondern dort selbst die Wünsche immer auch schon bis zu einem gewissen Grad befriedigt. Werbung fungiert zugleich als Substitut des beworbenen Produkts, erklärte McLuhan in einem seiner CBC-Auftritte:

Do you know that most people read ads about things they already own? They don't read things to buy them, but to feel reassured that they have already bought the right thing. In other words, they get huge information satisfaction from ads, far more than they do from the product itself. Where advertising is heading is quite simply into a world where the ad will become a substitute for the product, and all the satisfactions will be derived informationally from the ad, and the product will be merely a number in some file somewhere.¹⁷

Dass McLuhan hier zunächst von dem (auch wenn er »most people« sagt) Sonderfall derer ausgeht, die bereits haben, was sie in seiner Verdoppelung durch die Werbung noch einmal genießen, tut der Verallgemeinerung zuletzt (»the ad will become a substitute for the product«) keinen Abbruch, hatte er doch in seinem frühesten Werbe-Essay bereits beobachtet: »[Ads] aren't so much phenomena of a Machiavellian tyranny as the poor man's orchids – both a compensation and a promise for beauty denied.«¹⁸ Die Werbung verspricht die schönen Dinge *und* sie kompensiert den Umstand ihrer Vorenthaltung. Sie weckt und stillt zugleich die Wünsche. Sie errichtet den Schein einer Überfülle, den sie zugleich in und an sich selbst bewahrheitet. In dieser verselbständigten Eigen-Realität erzeugt sie ein *wishful thinking*, das immer auch schon

¹⁵ Ebd., S. 361 f.

¹⁶ Vgl. Ernest Dichter: *The Strategy of Desire*. New York 1961; dt.: *Strategie im Reich der Wünsche*. München 1964.

¹⁷ CBC, 8.5.1966, transkribiert in: Marshall McLuhan: *Understanding Me. Lectures and Interviews*. Hrsg. von Stephanie McLuhan and David Staines. Cambridge, Mass. 2005, S. 98–102, hier S. 100 f.

¹⁸ McLuhan: *American Advertising* (wie Anm. 9), S. 17.

wish-fulfilment bedeutet.¹⁹ Roland Barthes hat deshalb die Werbung mit dem Traum verglichen. Die »Sprache der Werbung«, schreibt er, lasse »den Traum in die Menschheit der Käufer einfließen: den Traum, das heißt zweifellos eine gewisse Entfremdung (die der Wettbewerbsgesellschaft), aber auch eine gewisse Wahrheit (die der Poesie)«,²⁰ und das wiederum heißt: den Traum im Sinne Freuds als Symptom versagter Lüste (Entfremdung) einerseits wie als deren (verschobene) Erfüllung andererseits. Werbung spielt so »die Rolle eines Ersatzes«,²¹ wie bereits Leo Spitzer, gleichzeitig mit dem frühen McLuhan, in seiner bemerkenswerten Anwendung der *explication de texte* auf ein *Sunkist*-Plakat feststellte. Nach Barthes zeichnet es den gelungenen Werbespot aus, dass es ihm gelingt, den Konsumenten (wohlgemerkt: den Konsumenten des werbenden, nicht des beworbenen Produkts, den Rezipienten des Spots also) nicht allein auf ein bestimmtes Produkt (das beworbene Produkt) aufmerksam zu machen, sondern damit einhergehend »an die größtmögliche Menge an ›Welt‹ anzuschließen«. ²² Diese ist immer die ›bessere‹, wo nicht ›beste‹ (aller) Welt(en), die ›schöne Welt‹, weshalb man sagen kann, so eben schon Spitzer, »daß die Werbung als solche eine Erfüllung der ästhetischen Wünsche der modernen Menschheit«²³ mit sich bringt. Ob der Werbe-Konsument zum Waren-Konsumenten wird oder nicht, er partizipiert jedenfalls an der Welt seiner Wünsche (die jedenfalls die seinen sind, auch wenn Werbung sie ihm, mit de Tardes Vokabel, überhaupt erst ›suggeriert‹ haben sollte).

19 Zur Entstehung der Werbewelt unter diesem Aspekt vgl. Roland Marchand: *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity, 1920–1940*. Berkeley 1985, und Jackson Lears: *Fables of Abundance. A Cultural History of Advertising in America*. New York 1994.

20 Roland Barthes: *Der Werbespot* (1963). In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M. 1988, S. 181–186, hier S. 184.

21 Leo Spitzer: *Amerikanische Werbung – verstanden als populäre Kunst*. In: ders.: *Eine Methode Literatur zu interpretieren* (1949). Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1975, S. 79–99, 111–126 (Anmerkungsteil), hier S. 79.

22 Barthes: *Der Werbespot* (wie Anm. 20), S. 185.

23 Spitzer: *Amerikanische Werbung* (wie Anm. 21), S. 111. – Vor diesem Hintergrund ist auch die Provokation der als ›Schockwerbung‹ berühmten gewordenen *Benetton*-Kampagnen in den 1990er Jahren zu sehen. Zum einen evozierten auch sie zumindest ex negativo nichts anderes als die Sehnsucht nach einer ›schöne(re)n Welt‹; zum anderen arbeiteten sie ihrerseits mit »schönen, wenn auch schaurigen Bildern« (NRW-Forum Düsseldorf, Petra Wenzel und Werner Lippert [Hrsg.]: *Radical Advertising*. Düsseldorf 2008, S. 95–97, hier S. 96).

Sowohl Barthes als auch geraume Weile vor ihm Spitzer unterstreichen dabei die für ihre ganze Wirksamkeit grundlegende Aufrichtigkeit der Werbung. Sich als Werbung kenntlich machend, verhehlt sie ihre Absichten nicht – oder umgekehrt: Der Gipfel der Trivialität des Trivialfilms besteht darin, dass die Joneses in *The Joneses* bei den Nachbarn dieser Nachbarn den sie ins Verderben stürzenden Neid pur erwecken, weil sie ihr Werbetreiben nicht als solches zu erkennen geben, die Ersatzbefriedigung der Belustigung an ihrer Musterhaftigkeit innerdiegetisch also gerade verweigern (während außerdiegetisch, für die Filmkonsumenten oder -zuschauer, gerade darin die – freilich mäßige – Belustigung besteht: dass sie und er wissen, wie der Hase läuft). Das Bildmotiv des von Spitzer analysierten *Sunkist*-Plakats »verleugnet« zwar »das Geschäftliche« und hat leichtes Spiel dabei: Lieber nehmen »die Leute« ja »die Gaukelei des Künstlers willig hin«. Doch offenbart dieselbe Gaukelei freimütig ihre Mittel und erlaubt damit die »Feststellung, dass die Firma in ihrer Werbung weder uns noch sich selbst etwas über den wahren Zweck ihrer Reklame vorgemacht hat«. Werbung ist eben Werbung, wissen alle Beteiligten, und so herrscht hier nicht Lug und Trug, sondern »das Einvernehmen über die Spielregeln (in einem Spiel, das auch die Verschönerung des Produkts durch den Verkäufer und einen entsprechenden Widerstand gegen den Kauf von seiten des möglichen Kunden einbezieht)«. ²⁴ Soweit Spitzer. Und auch Barthes hebt hervor, wie Werbung als ein »seine Doppeldeutigkeit vorzeigendes System« funktioniert, das seine »kommerzielle Motivation« nicht nur »nicht verschleiert«, sondern »offen zur Schau« stellt. ²⁵

Zwei Merkmale stören also das allzu naive Bild, wie es das »Schulbuchmarketing« ²⁶ nach wie vor gerne zeichnet, wenn es Werbung als

²⁴ Spitzer: Amerikanische Werbung (wie Anm. 21), S. 82, 86, 89.

²⁵ Barthes: Der Werbespot (wie Anm. 19), S. 184 f.

²⁶ Zu dieser Bezeichnung und zur Destruktion ihres Inhalts – »Das Schulbuchmarketing ist tot« – vgl. Der Auftritt, D 1996; Regie: Harun Farocki (Zitat: 00:00:42). Farockis Film thematisiert beiläufig auch die Ersatzbefriedigung durch Werbung (diese selbst versuche »immer, dem Rezipienten etwas zu geben«, 00:21:20–00:21:40) sowie im Ganzen deren grundlegende Selbstreferentialität: Bevor sie anderem einen Auftritt verschafft, muss sie diesen sich selbst verschaffen; bevor sie anderes kommuniziert und in der Folge womöglich verkauft, muss sie sich selbst kommunizieren, verkaufen. – Zur folgenden betriebswirtschaftlichen Standarddefinition und ihrer Insuffizienz in (medien) kulturwissenschaftlicher Hinsicht vgl. bereits meinen Aufsatz: Die mechanische Braut. Werbeforschung als Anfang von Medienwissenschaft. In: Reimann und Sauerland (Hrsg.): Wissen schaff(f)t Werbung (wie Anm. 3), S. 44–72, hier S. 11 f.

Kommunikation definiert, die schlicht dem Absatz einer Ware dient. Das Gros der Reklame sagt keineswegs einfach: Kauft dies, kauft jenes! Stattdessen tischt sie, in welcher Weise auch immer, ihre Dichtungen auf: Dichtungen, durch die sie (viel ja lügen die Dichter) *a fortiori* als Lügnerin sich *zu erkennen* gibt und insofern gerade *nicht* lügt; Dichtungen, die vor jedem Kaufanreiz den eigenen Reiz eines Moments von Befriedigung mit sich führen. Mit einem Wort (für jeden dieser beiden Aspekte): Aufrichtigkeit und Ersatzbefriedigung erweisen sich als wesentliche Merkmale der Werbung – und *so* scheint denn das Neid-Motiv doch nicht und definitiv nicht zu ihr zu passen. Oder gäbe es nun wieder, nun noch einen vielleicht anderen, vielleicht veränderten (verschobenen) Zusammenhang der Werbung oder der Werbewirkung mit der Universalgeschichte der Frevelhaftigkeit im Allgemeinen wie der Todsünden im Besonderen?

III.

Die Antwort auf diese Frage, ohne dass er sie sich in dieser Form gestellt hätte, hat Niklas Luhmann geliefert. Auch Luhmann beobachtet erstens die Aufrichtigkeit der sowie zweitens das Moment der Befriedigung (bereits) durch Werbung. Diese, schreibt er, »spielt mit offenen Karten«. »Sie raffiniert und verdeckt sehr häufig ihre Mittel«, dabei aber »deklariert [sie] ihre Motive«, über welche Motive sie fraglos der Wirtschaftskommunikation verpflichtet ist, dem Marketing, von welcher Abhängigkeit sie sich jedoch zugleich befreit – entkoppelt – hat, um stattdessen rein im »schönen Schein« ihren Zweck, wenn nicht Selbstzweck zu finden. »Der Erfolg der Werbung liegt nicht nur im Ökonomischen, nicht nur im Verkaufserfolg.« Vielmehr liegt ihr offenes Geheimnis darin, dass sie »eine Art beste der möglichen Welten« sowohl entwirft als auch illusionär an ihr teilhaben lässt – illusionär, das heißt: subjektiv unmittelbar; objektiv vermittelt, medial. Zugespitzt: Mehr als für ihre vermeintlichen Auftraggeber, die Hersteller und Händler, die ihre Produkte beworben sehen wollen, handelt Werbung im Auftrag der Medien oder macht jedenfalls gemeinsame Sache mit ihnen, weshalb Luhmann zusammenfasst:

Alles was man immer schon [über die Medien] vermutet hatte: Hier wird es plötzlich Wahrheit. Die Werbung sucht zu manipulieren, sie arbeitet unaufrichtig und setzt voraus, daß das vorausgesetzt wird.

*Sie nimmt gleichsam die Todsünde der Massenmedien auf sich – so als ob dadurch alle anderen Sendungen gerettet werden könnten.*²⁷

Damit geht es nicht so sehr um den Neid als von der Werbung adressierte Todsünde, sondern vielmehr um die Werbung selbst als eben das ›siebte Übel‹, als Schauplatz der modernen Heillosigkeit, wie die Medien ihn darstellen. Der nachgerade intrinsische Zusammenhang, der hierbei zwischen der Werbung und den Medien herrscht, hat bereits McLuhan veranlasst, die Formel des »Keeping Up with the Joneses« zu »Keeping Upset with the Joneses« abzuwandeln.²⁸ Zwar: »Ihrer Idee nach zielt die Werbung darauf ab, eine programmierte Harmonie aller menschlichen Impulse, Bestrebungen und Bemühungen herzustellen.« Sie beglückt die Leute mit einem »Lebensstil« (»way of life«), lässt sie teilhaben am »gesellschaftlichen Geschehen« (»maximal participation in the social process«). Allein schon, indem sie von einem ganzen »Stab von begabten Menschen in Gemeinschaftsarbeit« gestaltet wird, bietet sie nicht weniger als die »gemeinsamen Erfahrungen und Empfindungen der [ganzen] Gesellschaft«.²⁹ Werbung ist also wiederum weniger die bloße Anpreisung von Produkten als vielmehr eine eigene Art von Befriedigung. (Und auch die Aufrichtigkeit spricht McLuhan indirekt an: »Jene, die ihr Leben lang gegen ›unwahre und irreführende Werbetexte‹ protestiert haben, sind für die Werbefachleute wie ein Geschenk des Himmels[.] Aber ihre Methode ist die eines »Trommelfeuer[s] der Wiederholung«, und das heißt: So sehr sie zwar befriedigt, so sehr geht sie erstens auch auf die Nerven – wie die Nachbarn, mit denen mitzuhalten das eine, die zu ertragen das andere ist –, und beides erreicht sie zweitens durch eine Dauerpräsenz, die mit derjenigen der Medien schlicht identisch ist: »Als das Kino aufkam, sah man das ganze amerikanische Leben in Modellform auf der Leinwand als Dauerreklame.«³⁰

27 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Aufl. Opladen 1996, S. 85–95 (Kap. 7: Werbung), hier S. 85, 91, 94 (Hervorhebungen B. D.).

28 Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Critical Edition. Hrsg. von Terrence Gordon. Corte Madera, CA 2003, S. 303 (Überschrift von Kap. 23): »Ads: Keeping Upset with the Joneses«.

29 Vgl. hierzu *Der Auftritt*, wo der Sprecher der Werbeagentur erklärt, die vorgestellte Kampagne artikuliere »all das, was wir den 90er Jahren zuschreiben möchten, permanent. Und da wir dauernd sagen, die 90er Jahre sind so – da *wir's* ja sagen, muss es ja ein Teil der 90er sein« (00:05:00–00:05:15).

30 McLuhan: *Understanding Media* (wie Anm. 27), S. 306 f., 309 f.; dt. nach: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*. Düsseldorf u. a. 1992,

Wieder also, wie McLuhan, gleichzeitig mit Adorno, schon früher bemerkte: Hollywood-Kino und Werbung sind ein und dasselbe. Doch ist nun über die kulturkritische Attitüde hinaus eine medienanalytisch-systematische Einsicht gewonnen. Die Werbung »nimmt gleichsam die Todsünde der Massenmedien auf sich«, sagte Luhmann, weil, wusste zuvor schon McLuhan, es diese ohne jene nicht gibt. Nicht nur braucht Werbung die Medien (wie anders sollte sie ihre Botschaft transportieren?), sondern die Medien brauchen nicht minder die Werbung. Das Kino-Beispiel ist hierfür auch insofern instruktiv, als an ihm die Anfänglichkeit dieses Zusammenhangs – also neben der systematischen auch dessen historische Dimension – belegt werden kann. Der Film war nämlich kaum erfunden, da meldete das Innungsblatt der deutschen Schausteller mit Datum vom 30. November 1897 schon die Einführung einer »ganz neue[n], höchst originelle[n] Art der Annonce«, »etwas noch nie Dagewesenes«, »die lebende Geschäftsreklame«, bei der »die Erzeugnisse sowie das geschäftliche Getriebe erster Berliner Firmen und Fabriken« in »Kinematograph-Bildern« angepriesen würden.³¹ Nicht anders trat rund zwei Jahrzehnte später das Radio von Beginn an als Werbemittel auf den Plan. Lee De Forest, der Erfinder des Audions, strahlte ab 1915 Plattenaufnahmen aus – und schaltete Reklame für die Entwicklungen seiner Western Electric Company ein. Dem begegnete ab 1920 die Konkurrenz

S. 262–264, 266 f. – Zur Identität von Medien und Werbung vgl. dann auch Norbert Bolz: Weltkommunikation. Über die Öffentlichkeit der Werbung. In: Rudolf Maresch (Hrsg.): Medien und Öffentlichkeit. München 1996, S. 77–88.
31 Zit. nach Günter Agde: Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin 1998, S. 9 f. – Vgl. außerdem Ingrid Westbrock: Der Werbefilm. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Genres vom Stummfilm zum frühen Ton- und Farbfilm. Hildesheim 1983, S. 64–66; Dirk Reinhardt: Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland. Berlin 1993, S. 330–350 (»Entstehung und Aufschwung des Werbefilms«, darin bes. S. 346 f.) sowie Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): Handbuch Werbung. Münster 2004, S. 206, über den Beginn auch des Tonfilms als Werbefilm, nämlich für den Rundfunk. Walter Ruttmanns *Tönende Welle* (1928) als den ersten in Deutschland gezeigten Tonfilm zu bezeichnen, ist allerdings nicht ganz richtig. Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956, gibt 1927 als Jahr der Erstvorführung von Ruttmanns Film an (S. 635) und berichtet von einer »Ersten öffentlichen Vorführung akustischer Filme nach dem Triergon-Verfahren« bereits am 17.9.1922 (S. 623).

in Gestalt der Firma Westinghouse mit einer eigenen Radiostation und eigenen Sendungen, ebenfalls mit Werbeanteilen. In Deutschland begriff der Vox-Konzern, in dessen Haus die »Radiostunde AG« 1923 ihren Betrieb aufnahm, die Radiosendungen an und für sich als Werbung, war er doch Plattenfirma und Rundfunkgerätevertrieb in einem.³²

Wäre da nicht das Gegenbeispiel der Photographie, könnte man meinen, dass Reklame stets zu den ersten Inhalten eines neuen Mediums gehört. Die Photographie jedoch hatte zuerst ihre von Walter Benjamin gefeierte »vorindustrielle« Phase³³, dann noch vier weitere Jahrzehnte, die Clement Greenberg als ihr »heroisches Zeitalter«³⁴ titulierte, bevor sie sich endlich »gegen Ende des [vor]letzten Jahrhunderts mit der Erfindung des fotografischen Klischees«³⁵ der Werbung ergab. Anders gesagt: »Die hervorragende Bedeutung der Photographie als Werbemittel ist [...] verhältnismäßig spät erkannt worden.«³⁶ Aber zum Zeitpunkt dieser Erkenntnis begann ja auch die Werbung erst ihre seitdem vertrauten Züge anzunehmen. Auch ist die These leicht zu präzisieren: Werbung steht vielleicht nicht immer am Anfang eines neuen Mediums, doch der Schritt von dessen Entwicklungsphase zu seiner Verbreitung, seiner Massenmedialisierung, geht stets mit seinem Werbe-Einsatz einher. Und für diesen Vorgang ist die Photographie in dreierlei Hinsicht exemplarisch.

Erstens formuliert die Theorie der Werbung mit diesem Medium sogleich die ureigenste Theorie ebendieses Mediums selber. Die »Origini-

32 Vgl. Hans-Joachim Braun und Walter Kaiser: *Energiewirtschaft, Automatisierung, Information seit 1914*. Berlin 1992, S. 154, 156. Für eine ausführliche Analyse der Verbindung von Rundfunk und Werbung »vom ersten Tag an« vgl. Christian Maatje: *Verkaufte Luft. Die Kommerzialisierung des Rundfunks. Hörfunkwerbung in Deutschland 1923–1936*. Potsdam 2000, S. 15.

33 Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1: Aufsätze, Essays, Vorträge. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 368–385, hier S. 368.

34 Clement Greenberg: *Das Glasauge der Kamera* (1946). In: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam und Dresden 1997, S. 107–113, hier S. 107.

35 McLuhan: *Die magischen Kanäle* (wie Anm. 29), S. 265.

36 Willi Warstat: *Die Photographie in der Werbekunst* (1929). In: Wilfried Wiegand (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a. M. 1981, S. 211–222, hier S. 211.

nalität der Photographie« bestünde »in ihrer Objektivität«, hat André Bazin bekanntlich zur Ontologie des photographischen Bildes erklärt:

Die Objektivität der Photographie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt [...]. Die allgeräueste Zeichnung kann uns mehr Auskünfte über das Modell geben, sie wird entgegen allen Einwänden unseres kritischen Bewußtseins niemals die irrationale Kraft der Photographie erreichen, die unseren Glauben besitzt.³⁷

Genau so argumentierten aber bereits frühere Überlegungen zum Einsatz der Photographie in der Werbekunst:

Die Photographie gilt allgemein [...] als diejenige Bildtechnik, die die größte, die geradezu dokumentarische Treue in der Darstellung der Gegenstände besitzt. Und diese allgemeine Einstellung gegenüber der photographischen Darstellung ist reklamepsychologisch von großer Bedeutung.³⁸

Zweitens stellen dieselben Überlegungen fest, dass gerade »die Werbephographen mit Freuden zu den in letzter Zeit ausgebildeten neuartigen Verfahren der Photomontage, Kombinationsphotographie, Photoplastik und dem Photogramm im Sinne des photographischen Selbstdrucks gegriffen«³⁹ hätten. In der Werbung realisiert sich also die Avantgarde dieses Mediums – und das ist verallgemeinerbar: Auch in allen anderen Fällen anderer Medien, ob Kino, Radio, Fernsehen oder Internet, werden deren Möglichkeiten zumal in der Werbung erprobt und ausgereizt.

Drittens schließlich liefert die Photographie ein ebenso beliebiges wie darin gutes Beispiel dafür, wie mit dem Massenmedienwerden die Medien selber beworben werden (müssen). So machte etwa die Zunft der »Fachphotographen« 1924 mit einem Werbefilm auf sich aufmerksam.

37 André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes (1945). In: Wiegand (Hrsg.): Wahrheit der Photographie (wie Anm. 36), S. 257–266, hier S. 260 f.

38 Warstat: Die Photographie in der Werbekunst (wie Anm. 36), S. 212. Im selben Sinn spricht bereits Hermann Behrmann: Reklame. Berlin 1923, S. 32, vom Einsatz der Photographie als »eben eine[r] Urkunde«, die »die Wahrheit« zertifiziere.

39 Warstat: Die Photographie in der Werbekunst (wie Anm. 36), S. 215.



2 Günter Agde: *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. Berlin 1998, S. 13

Ein Junggeselle »liest die Zeitung grad' / Sein Blick fällt auf ein Inserat«, durch welches eine »Junge Dame« die »Bekanntschaft eines reichen, charaktervollen Herrn, Mitte 30, zwecks Heirat« sucht. Der Junggeselle eilt zum Photographen, lässt sich portraituren, legt das natürlich vorteilhafte Bild seinem Schreiben an die Junge Dame bei und ist – »Das gute Bild wirkt auf der Stell' / Drum kam die Antwort auch sehr schnell« – alsbald kein Junggeselle mehr. Die Zeitung, das Inserat, der Briefwechsel, das Photoportrait und zahlreiche weitere Photographien, und das alles im Film: In dieser Werbewelt gibt es selbst auf Inhaltsebene schon keine

Einzelmedien mehr, sondern immer nur Medien im Verbund, gar nicht zu reden davon, dass auf formaler Ebene immer schon ein Medienverbund angezeigt ist, sobald die Medien sich selber (ob gegenseitig oder autoreferentiell) bewerben. Immer braucht das Medium als Werbeinhalt ein weiteres Medium als Werbeträger, und sei es derselben Art.

Photographie und Film stehen einander ja auch in letzterer Hinsicht nahe genug.⁴⁰ Konträr zueinander verhalten sich dagegen Photographie und Hörfunk. Aber selbst dort, im rein akustischen Medium findet sich Werbung für das optische Medium. »Moment Mal! Überall bin ich Ihnen nah – ich, der Mann mit der Kamera! In den Illustrierten, im Kino, auf den Plakatsäulen und hier im Radio«, erklärt eine Männerstimme in einem Werbespot, der Teil einer Kampagne war, die eine gewisse Gesellschaft zur Förderung der Photographie Anfang der 1950er Jahre in Auftrag gab.⁴¹ Erneut beschwört dieser Spot die Vielheit der Medien. Dass unter diesen auch das Radio genannt wird, ist kalkulierter – medienselbstbezüglicher – Unsinn (was hätte ein Kamera-Mann im rein akustischen Radio verloren?), nicht anders als der Selbstwiderspruch, mit dem der Werbeträger Radio, dieses reine Hörmedium, im Namen seines Werbeinhalts sich selbst in den Rücken fällt, wenn in einem weiteren Spot eine Frauenstimme sagt: »Man sollte nie etwas beschwören, das man zwar kennt, doch nur vom Hören. Man muß auch alles, was geschehen, mit offenen, hellen Augen sehen. Doch was man sieht, hat nur Bestand, wenn man es in ein Photo bannt«. Diese Selbstverleugnung des werbenden Mediums umwillen des beworbenen Mediums ist nicht weniger autoreferentiell als seine Selbstdarstellung in Gestalt eines dritten Radiospots:

40 Vgl. neben den einschlägigen Photo- und Filmphilosophien (Bazin, Kracauer) etwa die Kodak-Kampagne: »Dramatize your sales story ... with films / Business Films ... another important function of photography«, die Marshall McLuhan: *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen* (1951). Amsterdam 1996, S. 121, aufgreift, und dazu wiederum Dotzler: *Die mechanische Braut* (wie Anm. 26), S. 54 f.

41 Aufbewahrt im Historischen Werbefunkarchiv (HWA) der Universität Regensburg, zugänglich unter: <http://hwa.uni-regensburg.de>. – Eine vollständige »diplomatische Umschrift« (d. h. den Analyseinteressen genügende) Transkription dieses und der beiden im folgenden erwähnten Werbespots ist online einsehbar in meinem Artikel: *Commercial Cultural Heritage Online*, <http://www.werbeforschung.org/wp-content/uploads/2011/02/commercial-culturalheritage.pdf>.

FRAUENSTIMME: Oh, die herrlichen Berge. Wie werd' ich sie vermissen, wenn wir wieder im Flachland leben müssen.

MÄNNERSTIMME: Aber dann hast du doch die schönen Erinnerungen.

FRAUENSTIMME: Ach, Erinnerungen ...

KINDERSTIMME: Klick! Ich habe sie geknipst. Ich, euer kleiner Photoapparat. Und an langen Winterabenden könnt' ihr eure Sommerreise noch einmal genießen.

ZWEITE MÄNNERSTIMME: Reisen bringen nur flüchtige Begegnungen. Wenn Sie aber mit einem Photoapparat reisen, bringen Sie Ihre Reiseeindrücke als eine unvergängliche Beute nach Hause. Ein Photo gibt dem Augenblicke Dauer.

Die Grammatik der Rede, die Rede in der ersten Person Singular weist in diesem Radiospot der Photographie eine eigenständige Rolle zu. Das beworbene Medium Photographie erhält den Auftritt eines Botschafters seiner selbst, unterstützt von einer abschließenden Erklärung in der Art der beiden ersten Spots, der Art eines (frei nach Ludwig Kapeller⁴²) gesprochenen Inserats, wie es in den Anfängen der Radiowerbung üblich war, alsbald jedoch als *radio*untypisch abqualifiziert wurde. Zugleich meldet sich aber das werbende Medium Radio selber zu Wort, indem das Ganze, so kurz es sein mag, als Hörspiel gestaltet ist und das Hörspiel als strikt akustische Vermittlung eines Geschehens die *radiotypische* Gattungsform schlechthin darstellt, im Hörspiel also der Hörfunk sich als solcher exponiert.

Reklame machend, machen Medien (so gut wie) immer zugleich Eigenreklame. Besonders (und buchstäblich) augenfällig wird dies im Fall des frühen Fernsehens und der Fernsehwerbung. *Artige Kinder kriegen Stollwerck Alpia*, beginnt da ein TV-Spot von genialer Simplizität (Abb. 3a-c), der eine Mutter, ihre zwei Kinder und, bei diesem Eröffnungslogan, eine Tafel Schokolade zeigt. Artig bedanken sich dann

⁴² Vgl. Ludwig Kapeller: Nicht ›gesprochene Zeitung‹ – sondern ›Rundfunk‹. Schwächen und Möglichkeiten des Rundfunks. In: Funk 1 (1924), S. 25–27 sowie ders.: Das gesprochene Plakat. In: Die Reklame 18 (1925), S. 713–715.

sogleich die Kinder und verschwinden mit der Schokolade, wie auch diese längst aus dem Bild verschwunden ist, während die Mutter es sich in ihrem Lehnstuhl bequem macht, ihren Blick auf das TV-Gerät ihr gegenüber richtet und seufzt: »Ach ja – Stollwerck!«⁴³

Ähnlich genial, ähnlich simpel, und doch eine Stufe komplexer ist ein anderer Spot (Abb. 4a–c), der direkt mit dem Fernsehbild eines Fernsehbilds beginnt. Im Bild erscheint zunächst eine Flasche Eierlikör. Dann fährt die Kamera zurück, das Bild wird als Bildschirmbild auf einem Fernsehschirm erkennbar. Die Kamera fährt weiter zurück, »er« und »sie« vor dem Fernseher werden sichtbar, mit dem Rücken zum Betrachter, recte: Zuschauer, und mit einer Flasche Eierlikör vor sich auf dem Tisch, der gleichen, wie sie auf dem Fernsehbild im Fernsehbild zu sehen ist. »Ach, sieh' mal, den haben wir ja auch! Verpoorten-Eierlikör«, sagt sie. Darauf er, während sie die Flasche ergreift (die »echte« im Bild), beide sich der Kamera, also dem Zuschauer zuwenden und sie die Flasche dem Zuschauer präsentiert, als wollte sie sie mit jener auf dem Fernsehbild im Fernsehbild zur Deckung bringen: »Ja, genau das Richtige für den gemütlichen Fernsehabend«.⁴⁴

Erkennbar wird in beiden Fällen nicht nur TV-Werbung für das eine oder andere Markenprodukt gemacht, sondern die jeweilige Marke macht ihrerseits Werbung für das Fernsehen. Beide Spots verbindet außerdem die forciert gewöhnliche Lebensweltlichkeit ihrer Szenarien und (Kürzest-) Handlungen. Dies soll – nach dem Muster der Leute von nebenan, einmal mehr – das beworbene Produkt dem umworbenen Konsumenten näher

⁴³ Vgl. – ohne präzise Datierung der aneinandergereihten Spots – *Als die Werbung flimmern lernte*, D 2003; Regie: Ulrich Wünsch, als DVD unter dem Titel: Werbung aus der Flimmerkiste. Die Wunderwelt der frühen Fernsehwerbung, Tacker Film, Köln 2004, 00:06:19–00:06:27. – Wie in Deutschland und Europa war das Fernsehen auch in den USA bis nach dem Zweiten Weltkrieg der breiteren Masse eher unbekannt. Davon zeugt z. B. Orrin E. Dunlap: *Understanding Television. What It Is and How It Works*. New York 1948, worin dann aber *sofort* auch die Idee festgehalten ist, daß mit dem neuen Medium »a new art form in advertising« (S. 88) im Entstehen begriffen ist. In Deutschland übernahm das Fernsehen seine Werbefunktion gleichzeitig mit dem Fixpunkt seiner Programmggeschichte: Ab 1.10.1956 kam täglich die *Tagesschau*; am 3.11. desselben Jahres begann die Ausstrahlung von Werbespots. Vgl. Siegfried J. Schmidt und Brigitte Spieß: *Die Kommerzialisierung der Kommunikation. Fernsehwerbung und sozialer Wandel 1956–1989*. Frankfurt a. M. 1996, S. 128, 130.

⁴⁴ Als die Werbung flimmern lernte (wie Anm. 43), 00:12:10–00:12:23.



3a-c *Artige Kinder kriegen Stollwerck Alpia*
(TV-Spot)⁴⁵

45 Als die Werbung flimmern lernte (wie Anm. 43) – eigene Screenshots.



4a-c *Ach, sieh mal, den haben wir ja auch!*
Verpoorten-Eierlikör (TV-Spot)⁴⁶

46 Als die Werbung flimmern lernte (wie Anm. 43) – eigene Screenshots.

bringen. Aber gleichzeitig wird damit dem werbenden Medium dieselbe Alltäglichkeit verschafft; ob das Medium dabei selber in Erscheinung tritt oder nicht, durch Werbung wird es sowohl unauffälliger als auch nachhaltiger als durch jeden anderen seiner möglichen Inhalte in die Lebenswelt integriert. Ratgebersendungen und – seitdem die Medienwelt zur Lebenswelt geworden ist – Castingshows fingieren vielleicht das Gleiche. Nachrichten dagegen wie Spielfilme, Serien und andere traditionelle Unterhaltungsformate setzen auf je ihre Weise auf Ungewöhnlichkeit und Distanz zum Alltag, während Werbung den Normalfall, ihn miterfindend, feiert und auf diese Weise, wie nach Barthes den Rezipienten, das sie ausstrahlende Medium an die Welt anschließt.

Dieser Weltanschluss operiert jedenfalls im zweiten der beiden Spots analog zu McLuhans Behauptung, die meisten Leute läsen Anzeigen über das, was sie bereits besitzen: »Ach, sieh' mal, den haben wir ja auch!« Selbstredend soll das bei allen, die das beworbene Produkt noch nicht haben, den Neid erwecken, also den Wunsch, es auch zu haben; fraglos soll auch diese wie alle Werbung, mit einem Wort, Kaufanreiz sein. Überdeutlich wendet sich das Paar im Fernsehen einem gleichen Paar vor dem Fernseher zu, das dann seinerseits am liebsten das Gleiche entweder schon hat (Kundenbindung) oder endlich auch haben will (Kundenanwerbung): den gleichen gemütlichen Fernsehabend, die gleiche Entspannung, das gleiche Getränk. Dieselbe Geste impliziert aber auch ihre unendliche Fortsetzbarkeit, als sollte jedes weitere Paar vor dem Bildschirm sich gleichfalls umwenden zu einem weiteren Paar vor wiederum seinem Fernsehgerät, und diese Staffelung ohne Ende impliziert in umgekehrter Bewegungsrichtung eine *mise en abyme*, eine Bewegung auf das Medium selber zu, einen Sog in das Medium hinein, eine Involution des sich auf sich selbst beziehenden Mediums. Sie exponiert, anders gesagt, die Eigenrealität des Werbemedienscheins, die eine andere als nur die an dessen ökonomischer Zielsetzung ausgerichtete Analyse ihrer Tatsächlichkeit förmlich erzwingt.

IV.

Werbung aus ihrem ökonomischen Nutzen (wie schwerbestimmbar auch immer) zu erklären, heißt, sie vom beworbenen Produkt her betrachten. Aus dessen Warte besteht »die zentrale Funktion, die Werbetreibende und ihre Auftraggeber mit ihrem Tun unter den Bedingungen der Konsumgesellschaft verbinden«, darin, Gleiches aus Gleichem herauszuheben: diesen einen Likör, diese bestimmte Schokolade, diese Seife aus jeweils

unzähligen anderen, »die in Kaufhäusern, Katalogen und anderen Institutionen der Konsumgesellschaft meist nebeneinander stehen und in der Regel auch gleichzeitig verfügbar sind.«⁴⁷ So definiert sich Werbung in der Welt der Markenkonkurrenz, wie Procter & Gamble sie erfand, nicht zufällig gleichzeitig mit der *soap opera* in Radio und Fernsehen.⁴⁸ Auch von diesen oder, verallgemeinert, auch von den Medien her betrachtet, liefert ja der ökonomische Vorteil der Symbiose deren gängigste Erklärung: Wie die Zeitungskonzerne der »Industriewerbung in den Zeitungen« bedürften, so bedürfe das Fernsehen – zumal ein erhofftes »zweites Programm«, wie es in der BRD erst 1963 eingeführt wurde – »eines zukünftigen Werbefernsehens«, weiß bereits eine Romanfigur der frühen westdeutschen Fernsehjahre vor durchaus medienrealhistorischem Hintergrund.⁴⁹ Die Medien gibt es allein schon ökonomisch (beinahe) nur durch Werbung.

Aus der damit eingenommenen Perspektive von den werbenden Medien und nicht den beworbenen Produkten her, was also die Werbung *in Funktion der Medien* (um eine Flussersche Wendung aufzugreifen)⁵⁰

47 Depkat: Die Verdichtung der Kommunikation und die Vervielfältigung der Waren (wie Anm. 3), S. 31.

48 Vgl. den Hinweis auf Neil McElroy, 1948–1957 Vorsitzender von P&G, bei – nur scheinbar abseitig – Katie Hafner und Matthew Lyon: *Arpa Kadabra oder die Geschichte des Internet*. 2., korr. Aufl. Heidelberg 2000, S. 14 f.: »Die von Werbung unterbrochene Fernseh-»Seifenoper« war McElroys geistiges Kind«, heißt es da zunächst (die Vorgeschichte der Radio-*soap* vernachlässigend), und dann weiter: »McElroy hatte die Werbestrategie der Markenkonkurrenz vervollkommen – so zu tun, als ob es echte Unterschiede zwischen ähnlichen Produkten desselben Herstellers gäbe.« 1957 wurde McElroy von Dwight D. Eisenhower zum Verteidigungsminister der USA ernannt und gründete die ARPA, die mit dem ARPAnet den Grundstein des Internet legte. Zur Gleichzeitigkeit des Übergangs vom ARPA- zum Internet und der Entwicklung desselben »zu einem konkurrenzfähigen Werbemedium« während der 1980er Jahre siehe Joan Kristin Bleicher: *Internet*. Konstanz 2010, S. 24.

49 Martin Walser: *Ehen in Philippsburg* (1957). Frankfurt a. M. 1985, S. 67. Zu den medienrealpolitischen Hintergründen (Kritik des Verbands der deutschen Zeitschriften- und Zeitungsverleger an Werbung in der ARD, Gründung der Gesellschaft »Freies Fernsehen« durch den Bundesverband der deutschen Industrie und den Markenartikelverband zur Einrichtung eines privaten [!] Zweiten Programms etc.) vgl. Schmidt und Spieß: *Die Kommerzialisierung der Kommunikation* (wie Anm. 44), S. 133.

50 Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1991, z. B. S. 15: »wie wir in Funktion dieser [technischen] Bilder erleben, erkennen, werten und handeln.«

angeht, erweisen sich diese aber durchaus nicht allein wegen ihrer ökonomischen Angewiesenheit als *Produkt der Werbung*. In jenem ökonomischen Zusammenhang mag Werbung auf den Registern der Neidgesellschaft – dieses gegenwärtigen Phänotyps der de Tardeschen Nachahmungsgesellschaft – spielen, das neidvolle Begehren weckend und stillend zugleich. Aber nicht minder, oder gerade wo sie den Neid weniger schürt als vielmehr erübrigt, ist da die Todsünde der Medien selber, welche die Werbung auf sich nimmt. Diesseits ihrer Marketing-Vorgaben (als ihr unterstelltes Jenseits: die unwahre wahre Warenwelt) machen die Werbung und die Medien durchweg gemeinsame Sache. Werbung trägt die Medien nicht nur in ökonomischer Hinsicht (Abhängigkeit aller Massenmedien von Werbeeinnahmen), sondern in ihrem Sein: ihrer Implementierung, ihrer Ausgestaltung und Weiterentwicklung. Nicht nur braucht Werbung die Medien, um ihre Produkte weiträumig bekannt zu machen, sondern umgekehrt bedienen sich auch die Medien der Werbung zur Integration in die Alltagskultur. Um Aufmerksamkeit zu finden, gehorcht die Werbung einem Innovationsdruck, der zugleich die Ausdrucksmittel der Medien zu unentwegtem Avantgardismus drängt. Werbung ist also dasjenige ›Genre‹, das die besonderen Eigenschaften eines Mediums (oder heute auch: der Konvergenz der Medien) in ebenso besonderem Maße ›pflegt‹.

Weil dergestalt die Werbung sie ›erlöst‹, machen die Medien, wenn sie Reklame machen, immer zugleich Eigenreklame. Es gibt, so könnte man sagen, einen den Medien inhärenten Werbeauftrag. Ersatzbefriedigung zu sein, ist das klassische Medienversprechen schlechthin; an diesem partizipierend, ist Werbung immer auch schon – Ersatz. Desgleichen ist dieser (der Werbung) wie jenen (den Medien) die hier wie dort gewusste Schein-Welt eben – die Welt; und haben diese wie jene in der dagegen sogenannten wirklichen Welt ihre Eigen-Realität, Realität, Tatsächlichkeit. Es gibt die Werbung, weil es Medien gibt, und es gibt die Medien, weil es Werbung gibt. Und während die Werbung schon lange noch kaum jemand neidisch macht, scheint der Neid auf die Medien bislang kaum eine Grenze zu kennen. Sapienti sat!

IRA

RÜDIGER GÖRNER

HÖLDERLINS HEILIGER ZORN

*Meinet ihr wohl gar, eine Todsünde werde das Äquivalent
gegen Todsünden sein? Meinet ihr, die Harmonie der
Welt werde durch diesen gottlosen Misslaut gewinnen?*
Franz Moor in Friedrich Schiller, *Die Räuber*

Lästert, wer eine Todsünde heiligt? Nietzsche bezieht sich in der *Morgenröthe* auf die »heilig gesprochene Lüge« als einer der Wirkungen eines »lasterhaften Intellekts«.¹ Am *dies irae* der *Sequentia* des Requiems schlägt dem Sünder die Stunde. Es ist der »Tag des Zorns, der Tränen und der Wehen«; doch ansonsten sieht die Liturgie die Berufung auf den Zorn nicht vor.

Was ist Zorn: ein Affekt, eine Emotion oder ein Zustand? Der mittelalterliche Horizont dieser Frage gibt erste Aufschlüsse; legt man nämlich den emotionstheoretischen Ansatz von Thomas von Aquin zugrunde, dann wäre der Zorn analog zu anderen spezifischen Emotionen das Resultat sinnlicher Wahrnehmungen und affektiver Haltungen, die zu bestimmten Handlungen führen. Das thomistische Modell sieht eine unbedingte Rückbindung der Emotionen an die Sinnlichkeit vor, was etwa nicht für Duns Scotus und William von Ockham galt. Sie verstanden Emotionen als handlungsbedingende Gefühlszustände, die sowohl durch kognitive Akte, den menschlichen Willen als auch die Sinnlichkeit erzeugt werden können.² Wesentlich nun ist, dass diese »mittelalterlichen Emotionstheorien«

1 Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 3: *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 2008, S. 9–331, hier S. 314.

2 Dazu grundlegend Dominik Perler: *Transformationen der Gefühle. Philosophische Emotionstheorien 1270–1670*. Frankfurt a. M. 2011.

(Dominik Perler) sich parallel zur Todsünden-Dogmatik entwickelten, ohne dass es zu wirklichen Überschneidungen zwischen beiden Diskursen gekommen wäre. Das änderte sich auch nicht, als durch Montaigne und Descartes die Emotionen zu »materialen Wirkursachen für die Erzeugung mentaler Bilder« wurden.³ Die solchermaßen zum Objekt eines Denkens der Repräsentation gewordenen Emotionen konnten durch weitere (und weitergehende) Transformationen auch zu poetischen Objekten werden.

Im Zweiten Buch seiner *Essais* handelte Montaigne ausführlich über den Zorn.⁴ Mit unmissverständlicher Klarheit befindet er darin: »Keine Leidenschaft trübt die Klarheit unseres Urteils mehr als der Zorn.«⁵ Den Jähzorn verurteilt er dabei besonders, wobei er mit folgendem Bild seine Betrachtungen schließt: »Sturm entsteht erst dadurch, daß Zorn und Zorn aufeinandertreffen und sich wechselseitig hochschaukeln – er ist nie auf einen Schlag da. Lassen wir jedem Ausbruch der Reihe nach seinen Lauf, und wir werden für immer Frieden haben!« Doch er ergänzt lebensklug: »Ein nützlicher Vorschlag, gewiß, aber schwer zu befolgen.«⁶ Nach Montaigne erweist sich der Zorn dann als ungefährlich, wenn er – selten genug – auf kein Gegenüber trifft, sondern sich im Leerlauf entschärft. Freilich ist es der »Sturm«, also die gegenseitige Entladung zorniger Aufwallung, der eine kriegerische, aber auch dramatisch-theatralische Wirkung erzeugt.

Gerade dieser Aspekt wurde für Brecht wichtig, insbesondere in seiner Schrift *Über experimentelles Theater*, in der er sich an zentraler Stelle auf den »Zorn Lears« bezieht. Dieser stecke die Zuschauer an, »d. h. der Zuschauer konnte, zuschauend, nur ebenfalls Zorn erleben, nicht etwa Erstaunen oder Beunruhigung, also andere Gemütsbewegungen.«⁷ Brechts These lautet: Lears Zorn auf seine Töchter kann man nur teilen. Sein Beispiel: Der Diener Lears, Kent, verprügelt einen Diener der

3 Vgl. die Besprechung von Perlrs Studie durch Matthias Kross: Im Labyrinth der Gefühle. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (11. August 2011), S. 32.

4 In: Michel de Montaigne: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt a. M. 1988, S. 353–356 (Stück 31). Vgl. zum Kontext der *Essais* die Besprechung ihrer Neuauflage in der »Pléiade« von Charles Rosen: The Genius of Montaigne. In: The New York Review of Books (14. Februar 2008), S. 48–53.

5 Montaigne: *Essais* (wie Anm. 4), S. 353.

6 Ebd., S. 356.

7 Bertolt Brecht: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 5: Prosa. Frankfurt a. M. 1997, S. 416.

undankbaren Töchter, wofür es keinen anderen Grund gibt als eben den, dass Kent den Zorn seines Herrn ›teilt‹.

Ein eindrückliches Beispiel für die Poetisierung der (Tod-)Sünde, die sich bis auf das Wort ›Sünde‹ christlicher Kontexte entledigt hatte, liefert ein anderes Werk Shakespeares, nämlich Sonett LXII: »Sin of self-love possesseth all mine eye / And all my sould and all my every part; / And fort his sin there is no remedy, / It is so grounded inward in my heart.«⁸ Die Sünde verharret hier wertungsfrei in Selbstbezüglichkeit, die (nur) dazu führt, dass dieses sündige Ich in den Spiegel schaut, die mögliche Wertung (›iniquity‹) jedoch im Konjunktiv belässt: »Self so self-loving were iniquity.«⁹ Zu einer (Selbst-)Bestrafung kommt es dabei nicht; dafür sind diese Sonette zu emphatisch lebensbejahend.

An der Art, wie nahezu zwei Jahrhunderte später unter anderen kulturellen Bedingungen Friedrich Hölderlin mit dem ›Zorn‹ als Gegenstand und Gemütszustand verfährt, lässt sich eine solche Transformation besonders eindringlich zeigen und problematisieren. Ein besonderer Konflikt ergab sich dabei für Hölderlin, so viel sei vorweg genommen, durch die Bedeutung, die Spinoza für ihn gewinnen sollte.¹⁰ Denn dessen Monismus ging einerseits davon aus, dass Willensakte kein Geschehen wirklich beeinflussen können; andererseits stellte er mit seiner *Ethik* eine komplexe Handlungsweisung für eine verantwortliche Lebensführung vor, durch die sich auch der Zorn in seiner Wirkung auflösen sollte.

Unter Pietisten, schwäbischen zumal, war bekanntlich gerade der tod-sündige Zorn verpönt, weil er die Aussicht auf göttliche Gnade beleidigte; stattdessen war Selbstbescheidung, gar Selbstüberwindung angesagt oder doch zumindest die Bemühung um Ausgleichung der extremen Gemütsverfassungen im Bestreben, dem »Gesetz der Zufriedenheit« zu genügen.¹¹ Das hatte auch für den jungen Hölderlin seine Gültigkeit, zumindest bis zu dem Zeitpunkt, als ihm deutlich wurde, der geistliche Stand sei nicht der seine. Nachdem er im Sommer 1790 das zweite Magister-Specimen

⁸ William Shakespeare: Die Sonette. Englisch und deutsch. Übers. von Wolfgang Kaufen. Mit einem Nachwort von Friedmar Apel. Frankfurt a. M. und Leipzig 1998, S. 132.

⁹ Ebd., S. 132 (Hervorhebung R. G.).

¹⁰ Vgl. immer noch grundlegend Margarete Wegenast: Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des ›Hyperion‹. Tübingen 1992.

¹¹ Vgl. dazu Rüdiger Görner: Hölderlins Mitte. Zur Ästhetik eines Ideals. München 1993, bes. S. 58–71.

abgeschlossen hatte (*Versuch einer Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen*), bricht sie aus ihm heraus, eine *Hymne an die Unsterblichkeit*, den Nachrichten über die Ereignisse in Paris maßgeblich geschuldet, wohl aber auch der wiederholten Lektüre von Schillers Schauspiel *Die Räuber*. Denn nach Pietismus klang das Folgende nicht: »Wann die Starken vor Despoten treten / Sie zu mahnen an der Menschheit Recht / Hinzuschmettern die Tirannenkette / Fluch zu donnern jedem Fürstenknecht[.]«¹² Diese vierzehnstrophige Hymne greift in einem Maße aus, das genau jener Kürze widerspricht, die Hölderlin in seiner Untersuchung der Sprüche Salomons und Epitheta des Hesiod als »erhaben« gepriesen, aber auch im Widerstreit mit dem rhythmischen Gefüge des Lyrischen gesehen hatte (II, 210).

In dieser zweiten Magisterschrift (die erste, umfangreichere, aber weniger originelle galt der *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*) bezieht sich Hölderlin auf die »Erfahrungsseelenlehre« seiner Zeit, vermutlich jene von Karl Philip Moritz, der er eine aufschlussreiche These abgewinnt: »[L]ebhafte Äußerungen« würden sich in einem Menschen in »eben dem Maße verringern, in welchem anstrengende ungewöhnliche Beschäftigungen der Seele sich vermehren und verstärken«. Schließlich gebe es Gedanken, »die ihrer Natur nach nicht so leicht wie andere, zum Ausdruck in Worten übergehen« (II, 208).

Aufschlussreich ist diese These deswegen, weil Hölderlin hier behauptet, die Gefühle, aber auch Affekte, durch gedankliche Komplexität kontrollieren zu können. Noch seine späteren poetologischen Versuche, die in Phasen höchster emotionaler Angespanntheit und persönlichen Krisensituationen entstanden sind, werden durch eine besondere syntaktisch-intellektuelle Differenziertheit auffallen.

Die *Hymne an die Unsterblichkeit* nun, so episch ausgreifend ihre vierzehn Strophen zu sein scheinen, bedient sich, wie auch andere frühen Hymnen Hölderlins, einer vergleichsweise schlichten Syntax, die ein stilistisches Instrument nutzt, dessen Wirkung das zweite Magister-Specimen eigens betont hatte: den thesenhaften Parallelismus (»Hinzuschmettern die Tirannenkette / Fluch zu donnern jedem Fürstenknecht«).

Auch wenn in späteren Jahren die psychologischen und poetischen Konstellationen ungleich vielschichtiger sein werden, ein werkgeschicht-

¹² Die folgenden Werkzitate im Fließtext beziehen sich auf die Ausgabe: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge. Hrsg. von D. E. Sattler. München und Darmstadt 2004. Sie werden mit »römischer Bandzahl, arabische Seitenziffer« zitiert, hier III, 7.

liches Muster in Hölderlins Schaffen zeichnet sich bereits in dieser Frühphase ab: Auf Zeiten repressiver Lebensumstände folgen wenige, aber signifikante poetische Zornesäußerungen, wobei danach Hölderlin wieder alle ihm zur Verfügung stehende Syntax- und Periodenbaukunst aufbietet, um diesen Zorn zu sublimieren oder zu verwandeln. Die ihm durch soziale Zwänge gerade während seines Hauslehrerdaseins bei Charlotte von Kalb und den Gontards auferlegte Selbstzurücknahme schafft sich Luft, schlägt im poetischen Sprach-Affekt kurzzeitig in sein Gegenteil um und fängt sich in diesem momentanen Zustand der Rebellion gleichsam selbst auf im feinmaschigen Netz poetischer Konstruktionen. Dem Zornesausbruch steht das ›poetische Kalkül‹ eben nicht nur gegenüber, sondern auch zur Seite.

Eigenartig und folgerichtig zugleich ist, dass der nächste wesentliche Hinweis auf Zorn und Streit im Werk Hölderlins in einem Medium überliefert ist, das seinerseits mit Ursache für den wachsenden Unmut des Dichters war. Es handelt sich um Henry Gontards Schulheft, in das sein Hauslehrer Hölderlin Ende August 1797 seinen so genannten *Frankfurter Plan zum Empedokles* einträgt:

Empedokles, durch sein Gemüth und seine Philosophie schon längst zu Kulturhaß gestimmt, zur Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todtfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend (VI, 7).

Kulturhaß – Hölderlin überträgt offensichtlich seine eigene Situation und Gefühlslage auf Empedokles, der aufgrund eines »häuslichen Zwists« seinem »geheimen Hange« folgend, den Entschluss fasst, »aus der Stadt und seinem Hauße zu gehen, und sich in eine einsame Gegend des Aetna zu begeben« (VI, 7). Der Vulkan ist das Gegenteil eines *locus amoenus*; als Ort des Eruptiven wird er zum Topos einer entsprechenden Gemütsverfassung, der »Kulturhaß« zu Grunde liegt, eines der geradezu oxymoronischen Komposita Hölderlins, dessen innere semantische Sprengkraft auch durch diesen Kolossalsatz, der mehr als eine Heftseite füllt, nicht entschärft werden kann. Im Gegenteil, sie entfaltet sich, breitet sich aus, will alle Lebensbereiche des Empedokles erfassen oder zumindest berühren. »Kulturhaß« ist kein bloßes »Unbehagen«, sondern Zorn auf die bürgerlichen Verhältnisse, ihre Konventionen und ritualisierten Abläufe, von Hölderlin das »Gesetz der Succession« genannt, die dem Hauslehrer und Poeten die Verwirklichung seiner Liebe zur Mutter Henrys, seiner Diotima, verwehren.

Hölderlins ›Todtfeind aller einseitigen Existenz‹, Empedokles, wird seinerseits den Tod im Ätna suchen, die Selbstentgrenzung in der Natur; als Projekt bleibt diese Tragödie auch nach drei Anläufen Fragment, unvollendet, weil unvollendbar. Könnte es sein, dass sich damals Hölderlins eigener ›Kulturhaß‹ mehr oder weniger unbewusst auch auf manche Formen dieser Kultur, etwa ihre laut Hölderlin höchste, die Tragödie, gerichtet haben könnte? Vielleicht wurde ihm dies erst während seiner wiederholten Arbeit am *Empedokles* deutlich, also an einer klassischen Vorlage, die er, anders als später mit seinen Sophokles-Übertragungen, selbst erschaffen musste. Findet sich in diesem ›Kulturhaß‹ nicht überhaupt auch eine mögliche Erklärung für die fast unabsehbare Fülle der Fragmente, Experimente mit tradierten Form- und Diskursmustern Hölderlins, die zu keinem Abschluss kommen konnten (oder durften)?

Erinnert man sich an dieser Stelle an Brechts Argument, den Zorn Lears auf seine Töchter betreffend, dann ergibt sich folgender entscheidender Unterschied: Lear hatte immerhin noch seinen Diener, der seinen Zorn ›teilte‹. Empedokles' Zorn auf die sogenannte Kultur, seinen ›Kulturhaß‹, teilt niemand mit ihm, auch sein Schüler Pausanias nicht. Er bleibt mit diesem Hass allein, der sich jedoch nicht leer läuft, sondern gegen ihn selbst richtet. Denn wer als ›Todtfeind aller einseitigen Existenz‹ dem ›Kulturhaß‹ frönt, ihn als Zorn auf die Verhältnisse gar auslebte, hat Zerstörung im Sinn. Gelingt dabei Selbstbeschränkung wie im Fall der Hölderlin'schen Konzeption seines Empedokles, dann führt sie zur Selbstzerstörung. Den eigenen ›Kulturhaß‹ kann Hölderlin zu jenem Zeitpunkt noch in Distichen kanalisieren, etwa unter dem Titel *Advocatus Diaboli*: »Tief im Herzen Hass ich den Troß der Despoten und Pfaffen / Aber noch mehr das Genie, macht es gemein sich damit.« Oder, ins Ästhetische gewendet, zum Thema *Die beschreibende Poesie*: »Wißt! Apoll ist der Gott der Zeitungsschreiber geworden / Und sein Mann ist, wer ihm treulich das Factum erzählt« (VI, 13 f.).

Durch den rhapsodisch-freien Ausdruck, die Odenform, den Briefroman (*Hyperion*) kann Hölderlin den ›Kulturhaß‹ poetisch zunächst erfolgreich umlenken. Doch der Zorn auf die Lebensumstände bleibt unterschwelliges Phänomen und Stimulans, auch wenn er von sich sagen kann: »Mich erzog der Wohllaut / Des säuselnden Hains / Und lieben lernt' ich / Unter den Blumen« (VI, 15 f.). Dann, im September 1799, schreibt er Schiller, er habe sich mit dessen Frühwerk, *Die Räuber* und *Fiesco*, (erneut) beschäftigt, mit Werken des Zorns also, wobei er betont, besonders die »Composition der Räuber« und das »magische Farbenspiel der Sprache« im *Fiesco* bewundert zu haben (VIII, 23), gleichsam die

poetisch-ästhetischen Überformungen des Zorns, der aus diesen Dramen spricht. In den *Räubern* begegnete Hölderlin der Entsprechung zum ›Kulturhaß‹ seines Empedokles, nämlich dem Zorn auf die Natur, den Franz von Moor hegt, auch wenn er den Zorn später – zornig – verwirft: »Zorn? – dieser heißhungrige Wolf frisst sich zu schnell satt«.¹³ Die sieben Todsünden überträgt er auf sieben zerstörerische Empfindungen: Zorn, Gram, Sorge, Furcht, Schrecken, Selbstverklagung und Verzweiflung.

Im Umfeld dieses Briefes an Schiller steht auch Hölderlins erste Fassung der asklepiadeischen Ode *Dichtermuth*, in der es heißt: »Der Mänadische Reigentanz / Ihn ergreift, und der Strom das Haupt des Zerissenen / Und sein Saitenspiel wälzt / Schuldlos fiel er und edel / Starb in edlem Beruf er doch« (VIII, 21 f.). Gerade in der letzten Phase seiner Homburger Zeit rang Hölderlin offenbar verstärkt um innere (und äußere) Haltung. In der Nürtinger Fassung seines *Hyperion* endet der Konflikt zwischen dem Protagonisten und Alabanda beinahe tödlich, was im Leben seine Entsprechung in einem Vorfall findet, den Caroline von Woltmann berichtet: Hölderlin habe eine »Heftigkeit der Empfindung beigewohnt, die immer ins Aeüßerste ging. Wie Alexander den Klitus, hätte er Baron Sinclair einst um ein Haar bei einem Streit über Tisch ermordet« (zit. nach VIII, 35 f.).

Der Zorn gewinnt als Lebensproblem und poetisches Motiv Hölderlins im Jahre 1799 auffallend Prominenz. Der Mittelteil der Ode *Die Launischen* bringt das überdeutlich zum Ausdruck:

Ruhig siz' ich daselbst, wenn
Zürnend schwerer Belaidigung

Ich im Felde geirrt – Zürnen zu gerne doch
Deine Dichter, Natur! Trauern und weinen leicht,
Die Beglückten; wie Kinder,
Die zu zärtlich die Mutter hält,

Sind sie mürrisch und voll herrischen Eigensinns;
Wandeln still sie des Wegs, irret Geringes doch
Bald sie wieder; sie reißen
Aus dem Gleise sich sträubend dir (VII, 123).

13 Friedrich Schiller: Die Räuber. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 2: Dramen I. Hrsg. von Gerhard Kluge. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–160, hier S. 54 (II,1).

Der Dichter, der am Rande der Todsünde ›Zorn‹ arbeitet, *weil* er an exzessiver Mutterbindung leidet, wirft sich selbst ›zürnend‹, auf ›Kulturhaß‹ gestimmt, aus der Bahn, was aber zu seiner Natur zu gehören scheint. Es mochte Hölderlin etwas Gewissenserleichterung bedeutet haben, als er bei Pindar in der dritten *Pythischen Ode*, die er im August 1799 überträgt, auf folgende Stelle stieß: »Der Zorn / Aber nicht thöricht / Geschieht bei den Söhnen des Zevs« (VII, 204). Es gibt also auch einen gerechten Zorn, der freilich göttlichen Ursprungs ist; als Dichter jedoch und Priester der Sprache darf er auch den Tempel des Apoll seine Heimstadt nennen und damit eine relative Nähe zu den Göttern behaupten, um die es Hölderlin immer leidenschaftlicher zu tun sein wird, bis ihn die ›göttliche‹ *mania* wirklich schlägt.

Im Oktober jenes Jahres fragt er: »Wie wenn die alten Wasser, die / in andern Zorn / In schrecklichern verwandelt wieder / Kämen« (VIII, 41 f.) – in der Tat, was dann? Angesichts solcher Fragen können sich Deutungen des Gedichts nicht mehr auf die These beschränken, Hölderlins Dichten sei eine Form des Denkens; oder in diesem Dichten verwirkliche sich das Pneumatische; oder diese Gedichte seien Stätten der Erinnerung. Denn die Thematisierung, ja, Artikulation des Zorns und des Zornigen verleiht diesen Stellen eine Dringlichkeit und Eigendynamik, die vom *pneuma* nicht mehr ebenmäßig-rhythmisch aufgenommen werden kann.

Zur Entsprechung zum ›Zornesjahr‹ 1799 wurde das Jahr 1803; doch deutet sich der Hauptunterschied zwischen den beiden Jahren in der *Patmos*-Hymne an. »Das Zürnen der Welt« scheint durch den sterbenden Johannes von Patmos, durch dessen Güte und erheiternde Worte, in eine Art Balance gebracht zu werden: »Denn alles ist gut«, lautet das geradezu goethesche Fazit (X, 27).

Diese Tendenz setzt sich im Fragment *Die Titanen* fort, nämlich in der Wendung »Im Zorne kommt er drauf« (X, 37). Das bedeutet, dass nunmehr der Zorn eine Erkenntnis fördernde Wirkung annehmen kann. Auch in seinen *Anmerkungen zur Antigonä* bleibt Hölderlin bestrebt, den Zorn – nun vom christlichen Sündenkontext losgelöst – anders zu fassen. Im Unterschied zu Sophokles, so sein avanciertester Übersetzer, hätten »Äschylos und Euripides mehr das Leiden und den Zorn, weniger aber des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, zu objektivieren« gewusst (X, 214). Damit freilich widerspricht Hölderlin seiner eigenen Übertragung der *Antigonä*, in der er eine ganze Ausdruckspalette für den Zorn bereithält. Sein Kreon spricht vom »Zorngericht« (X, 172) und von der »Zornlust« (X, 190); der Chor weiß vom »blühenden Zorn« (X, 197). *Antigonä* selbst behält er das Kompositum »zornigmitleidig« vor (X,

195), eine Art Entsprechung zum ›Harmoniscentgegensetzten‹, das Hölderlin im *Grund zum Empedokles* entwickelt hatte. Antigonä jedoch, niemand erkennt das genauer als der Chor, verkörpert den nach innen gerichteten Zorn: »Dich hat verderbt / Das zornige Selbsterkennen« (X, 194). Damit hat sich die Möglichkeit positiven Erkennens durch den Zorn wie im *Titanen*-Fragment in ihr bedrohliches Gegenteil verkehrt. Ein Erkennen, das auf den Zorn setzt, kann demnach nur instabiler Natur sein. Solches Zürnen wie das der Antigonä gleicht einem inneren Aufruhr, der ihre weitere Entwicklung stundet. Man könnte hier mit Jean Bollack von einer »Involution« sprechen. Er führt dazu (freilich mit Blick auf Celans Werk) aus: »Die Dichtung öffnet sich von innen und gelangt auf diesem Weg an einen abstrakten Punkt, wo ein Ursprung mit der Eigenständigkeit zusammenfällt.«¹⁴

Doch selbst an diesem Punkt bleibt Hölderlin nicht stehen. In der *Chiron*-Ode, die er im Dezember 1803 entwirft, evoziert er das Zornes-thema bereits in der ersten Strophe: »Wo bist du, Nachdenkliches, das immer muß / Zur Seite gehen, zu Zeiten! Wo bist du Licht? / Der Geist ist wach, doch zürnet mir und / Hemmt die erstaunende Nacht mich immer« (X, 220). Die etwa durch den Wachalbtraum oder eine Zwangsvorstellung ›zürnende‹ Nacht potenziert das »Nachdenkliche«, die bloße Reflexion, auf die sich das ›Licht‹ beziehen lässt; denn dieses Licht, die erhellende, besonnene Reflexion könnte den ›Zorn‹ der Nacht auflösen.

Eine letzte Variation findet sich abermals im *Titanen*-Umkreis, auch ein *Patmos*-Echo durch die Erwähnung des Johannes:

Geboren dir im Schoose
 Der göttliche Knabe und um ihn
 Der Freundin Sohn, Johannes genannt
 Vom stummen Vater, der kühne
 Dem war gegeben
 Der Zunge Gewalt,
 Zu deuten
 Und die Furcht der Völker und
 Die Donner und
 Die stürzenden Wasser des Herrn. (X, 243 f.)

14 Jean Bollack: Paul Celan unter judaisierten Deutschen. München 2005, S. 32.

Diese ›Gewalt der Zunge‹ ist *auch* der Zorn, das Zorneswort, das nun jedoch wieder als ein erst zu deutendes aufgefasst wird. Zum göttlichen Zorn gehört desgleichen der ›Donner‹ sowie seine Wirkung, die ›Furcht der Völker‹. Zwischen der hermeneutischen Leistung des Deutens und einer deutungslosen Ohnmacht pendelt das Spätwerk, wobei der Zorn die nicht kalkulierbare ›Unruh‹ im Hintergrund (und zuweilen Vordergrund) darstellt. Das Hölderlin so wichtig gewesene ›Kalkül‹ versagt vor dem Elementaren des Zorns, der wie sonst nur der Vulkan ›ausbricht‹ und damit wiederum die »Involution« in ihr Gegenteil wendet.

Im Herbst 1799 befasste sich Hölderlin wieder mit den Oden des Horaz, wobei er folgende Stelle als Motto für seinen *Gesang des Deutschen* erwog: »Vis consili expers mole ruit sua; / Vim temperatam Di quoque provehant / In majus«;¹⁵ Gewalt / Kraft ohne geistige Lenkung / ohne Einsicht bricht durch ihr eignes Gewicht in sich zusammen; gezügelte Gewalt (Kraft, die ihr Maß kennt) führen die Götter gar zu Größerem.«¹⁶ Der Zorn als Elementargewalt tritt auch in Hölderlins großer Ode in Erscheinung, wengleich in gewandelter Form, in der dritten Strophe nämlich, die lautet:

Du Land des hohen ernsteren Genius!
 Du Land der Liebe! bin ich der deine schon,
 Oft zürnt' ich weinend, daß du immer
 Blöde die eigene Seele läugnest (VIII, 83).¹⁷

Weil sich dieses ›Land‹ am Rande der Selbstverleugnung befinde, zürnt ihm der Dichter, und er bedauert, ja betrauert es auch, obwohl der Halbers ›[b]in ich der deine schon‹ die Frage der Zugehörigkeit eher offen lässt denn entscheidet. Ja, vielleicht ist es erst dieses zürnende Weinen, die Zorntrauer, der Trauerzorn über das ›Blöde‹, also Schüchterne, Ängstliche, zaghaft Verhaltene, den Mangel an (deutschem) Selbstbewusstsein, das ihn zugehörig werden lässt, und zwar durch die schiere Intensität seiner Empfindungen, seines zürnenden Mitleidens mit dieser zutiefst verunsicherten (spätfeudalistischen) Gesellschaft.

Auch wenn Hölderlin selten unter den Vorzeichen des Zorns wahrgenommen worden ist, sondern ungleich mehr als Dichter des Erhabenen,

15 Horaz: Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch. Nach Kayser, Nordenflycht und Burger hrsg. von Hans Färber. München 1960, S. 122.

16 Vgl. auch den Kommentar in Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Günter Mieth. Darmstadt 1989, S. 1003.

17 Ebd., S. 248.

belegt doch eine repräsentative Anthologie poetischer Auseinandersetzungen mit diesem Dichter nach 1945, dass ihre Herausgeberin, Hiltrud Gnüg, ein Kapitel sogar unter das Motto »oft zürnt ich weinend« stellen konnte.¹⁸ Freilich thematisieren die in dieses Kapitel aufgenommenen Gedichte nur bedingt das »zürnende Weinen«. Weniger zornig als vielmehr verärgert heißt es beispielsweise bei Fried: »So lasst, ihr Götter, / Wenn ich euch schon nicht besser / Erbarmen könnt, doch auf einen Schlag mit der Hoffnung / Resten auch dahingehn die Sorgerin.«¹⁹ Eher ironisch gebrochen denn zornig oder weinend gibt sich ein Vers Ursula Krechels: »Michel, es singt nicht, wenn du sprichst.«²⁰ Und Peter Rühmkorf in seiner *Variation auf ›Gesang des Deutschen‹ von Friedrich Hölderlin* unternimmt erst gar nicht den Versuch, sich auf das Zürnen oder Weinen einzulassen. Sein Gedicht liest sich eher wie eine mürrisch-gewitzte Bestandsaufnahme der (un-)geistigen Lage der Nation. Allein Hans Magnus Enzensberger sieht sich aufgerufen, in seiner ernüchternden Hymne *landessprache* Spuren von Zorn und Bitterkeit zu artikulieren: »[W]as habe ich hier? Und was habe ich hier zu suchen, / in dieser schlachtschüssel, diesem schlaraffenland, / wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts, / wo der überdruß ins bestickte hundertuch beißt« und wo die »armen reichen« und die »reichen armen / vor begeisterung ihre kinostühle zerschmettern«.²¹

Enzensbergers Gedicht reicht in der Intensität seines Zorns und seiner Ernüchterung an jene Gefühle heran, die Hölderlins Hyperion in seinem vorletzten Brief an seinen Freund Bellarmin zu seiner berüchtigten Scheltrede auf die Deutschen motivierte, jener im eigentlichen Sinne große Zornesausbruch im Werk Hölderlins, der an Reue nicht denken lässt.

Ludwig Uhland und Gustav Schwab dürften gewisse Hintergedanken gehabt haben, als sie einem wohl 1798 entstandenen Epigramm Hölderlins in ihrer ersten Ausgabe seiner Gedichte (1826) die Überschrift »Der zürnende Dichter« gaben.²² Es lautet:

¹⁸ Vgl. Hiltrud Gnüg (Hrsg.): An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte. Stuttgart 1993, S. 51–72.

¹⁹ In dessen Gedicht *Hölderlin an Prinzessin Auguste von Homburg*. In: Gnüg (Hrsg.): An Hölderlin (wie Anm. 18), S. 66.

²⁰ In ihrem Gedicht *Saturnischer Tag*. In: Gnüg (Hrsg.): An Hölderlin (wie Anm. 18), S. 71.

²¹ Ebd., S. 56.

²² Vgl. den Kommentar in Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 630. Das Epigramm findet sich ebd., S. 221.

Fürchtet den Dichter nicht, wenn er edel zürnet, sein Buchstab
Tötet, aber es macht Geister lebendig der Geist.

Das Epigramm liefert gleichsam die poetische Begründung für den Ausspruch im 2. Korinther-Brief: »Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig« (2 Kor 3,6), indem es behauptet, das ›edle‹ Zürnen des Dichters sei die Voraussetzung für diesen ungeheueren Vorgang: Der Geist des tötenden ›Buchstabs‹, zu dessen ›Pflege‹ Hölderlin später, am Ende der Hymne *Patmos*, aufrufen sollte, lebt weiter – und womöglich gerade im (und durch) den veredelten Zorn. Worin aber besteht diese ›Veredelung‹? Im erfahrbaren Wissen um diesen prekären Zusammenhang.

ACEDIA

ANJA LEMKE

HANDELN ›IN EFFIGIE‹

Büchners melancholischer Realismus

Dass Büchners Werk von Topoi der Melancholie und der christlichen *acedia* durchzogen ist, hat in der Büchnerforschung schon früh die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, wobei der Melancholiediskurs lange Zeit als Waffe in den ideologischen Grabenkämpfen zwischen existenzialistischer und sozialkritischer Lektüre erhalten musste. Je nach Standpunkt galt der auffällig häufige Rückgriff auf die Traditionsbestände der Melancholie als Beleg für Büchners Bruch mit dem revolutionären Engagement des *Hessischen Landboten* oder als Indiz für seine anhaltende Kritik am Müßiggang des Adels.¹ Erst in der letzten Zeit mehrten sich die Stimmen, die in Büchners exzessiver Verwendung melancholischer Topoi in erster Linie poetologische Gründe sehen und entsprechend nach den ästhetischen und poetologischen Implikationen von Melancholie, Müßiggang und Langeweile fragen.²

1 Für die Diskussion der 1980er Jahre um *Leonce und Lena* vgl. Jost Hermand: Der Streit um *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 98–117; Ludwig Völker: Die Sprache der Melancholie in Büchners *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 118–137. Zur Kritik an einer einseitigen ontologischen oder sozialkritischen Lektüre vgl. Burghard Dedner: *Leonce und Lena*. In: Interpretationen. Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, *Leonce und Lena*, Woyzek. Stuttgart 2001, S. 119–176. Zu *Dantons Tod* vgl. Gerhard Jancke: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk. Kronberg 1975 und Henri Poschmann: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung. Berlin und Weimar 1983.

2 Vgl. für den Topos der Langeweile zuerst Wolfram Malte Fues: Die Entdeckung der Langeweile. Georg Büchners Komödie *Leonce und Lena*. In: DVjs 66 (1992), S. 687–696; in Bezug auf die Melancholie Volker C. Dörr:

Diese späte Konzentration auf die Verbindung von Poetik und Melancholie verwundert insofern als sowohl der antiken Tradition der Melancholie als auch der christlichen *acedia* die Frage der dichterischen Produktivität und Kreativität von Anfang an mit eingeschrieben ist. Bereits der lange Zeit Aristoteles zugeschriebene Text *Problemata physica* XXX,¹ von Theophrast bestimmt die Schwarzgalligkeit als Charakteristikum »aller außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten«³, denn sie ist nicht nur für Schwermut, Niedergeschlagenheit und Antriebslosigkeit verantwortlich, sondern gilt gleichermaßen als Garant für eine überdurchschnittliche Schöpferkraft und kreative Produktivität.

Wie die antike Melancholie ist auch die christliche *acedia* von dieser bemerkenswerten Ambivalenz durchzogen. Als Todsünde der Trägheit überkommt sie den einsamen Mönch zur Mittagsstunde, lähmt seine Wahrnehmungsfähigkeit und verwirrt mit ihren Dämonen seine Sinne dergestalt, dass ihm jede weitere Konzentration auf das Studium der heiligen Schrift unmöglich ist. Dabei bleibt das Verhältnis von Schrift, Einbildungskraft und dämonischer Verführung jedoch eigentümlich in der Schwebe, ist doch letztlich ungeklärt, ob es die Lektüre der Heiligen Schrift selbst ist, die die Einbildungskraft des Anachoreten entfesselt, oder ob allein die Konzentration auf diese ihn von den verführerischen Bildern der Phantasie zu erlösen und die Bilder zu bannen vermag.⁴ Während die mittelalterliche *acedia*-Auffassung die schöpferische Kraft der

»Melancholische Schweinsohren« und »Schändlichste Verwirrung«. Zu Georg Büchners »Lustspiel« *Leonce und Lena*. In: DVjs 77 (2003), S. 380–406; Nicolas Pethes: »Das war schon mal da! Wie langweilig!« Die Melancholie des Zitierens in Georg Büchners dokumentarischer Poetik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 518–535 und Leonard Fuest: Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800. München 2008, S. 87–98.

3 Aristoteles: *Problemata physica*. Übers. von Hellmut Flashar. In: ders.: Werke in deutscher Übersetzung. Begr. von Ernst Grumach. Bd. 19. Hrsg. von Hellmut Flashar. Berlin 1983, S. 250.

4 Vgl. Evagrius Pontikos: *Praktikos* oder der Mönch. Hundert Kapitel über das geistliche Leben. Übers. und hrsg. von Gabriel Bunge. Köln 1989; Yves Hersant: *Acedia* und ihre Kinder. In: Jean Clair (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Ausstellungskatalog. Berlin 2006, S. 54–59 und zur Wechselwirkung von Einbildungskraft und Lektüre Peter Gendolla: *Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der »Versuchung des heiligen Antonius«*. Heidelberg 1991.

»Trägheit des Herzens«⁵ eher im Kontext von dämonischer Verführung und sündiger Lust situiert, wertet die neoplatonische Diskussion um die Melancholie in der Renaissance deren Fähigkeit zur gesteigerten geistigen Aktivität als Zeichen göttlicher Kraft wieder auf. Die kreative Seite der Melancholie rückt als *furor divinus* erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei allerdings schon im Barock diese Produktivität wieder in ihrer Ambivalenz sichtbar wird, wenn dort der vom Melancholiker entfachte Bedeutungsfuror den kontrollierten Rahmen genialen Schaffens sprengt und beginnt, die Beziehung zwischen den Dingen und ihren Bezeichnungen in ihrer Beliebigkeit und Instabilität sichtbar zu machen. Gerade das schöpferische Potential der Melancholie entfaltet auf diese Weise eine destruktive Seite, indem es Bedeutung schafft, diese aber gleichzeitig als vergänglich und unverlässlich ausweist.⁶

Büchners Umgang mit den Topoi der Melancholie knüpft an diese grundlegende Ambivalenz des Phänomens an, indem er es poetologisch wendet. Der Diskurs über Melancholie und Langeweile in seinen Texten ist wesentlich selbstreflexiv und geht über die Verwendung als Indiz für gesellschaftliche Missstände oder die existenzielle Verfasstheit des Menschen hinaus. Im Zentrum seines Melancholie-Diskurses steht weder Figurenpsychologie noch reine Sozialkritik. Vielmehr bietet der Umgang des Melancholikers mit den Bildern und Zeichen, die er produziert, Büchner einen Weg, das zentrale Paradox jedes realistischen Schreibens im Text selbst sichtbar zu machen. Indem der Melancholiker als manischer Bild- und Zeichenproduzent die unüberwindbare Spaltung zwischen Zeichen und Bedeutung immer wieder ausstellt, rückt er nicht nur die gesellschaftspolitische Dimension der Repräsentation, wie sie etwa in der leeren Revolutionsrhetorik in *Dantons Tod* oder dem Leerlauf

⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 332.

⁶ Zur Neubewertung der Melancholie in der Renaissance vgl. Marsilio Ficino: *De vita libri tres*. Nachwort von Martin Plessner. Hrsg. von F. Klein-Franke (Nachdruck der Ausgabe Venedig 1498). Hildesheim und New York 1978 und kommentierend Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. M. 1990. Zur Rolle der Melancholie im Barock, insbesondere unter dem Aspekt der für uns zentralen Sprengung der Relation von Zeichen und Bedeutung: Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (wie Anm. 5).

des höfischen Rituals in *Leonce und Lena* zum Ausdruck kommt, in den Blick, er weist gleichzeitig auch darauf hin, dass jede Kritik an dieser Repräsentationslogik als Darstellung im Medium von Bild und Sprache von dieser Logik mit betroffen ist. Zu behaupten, Büchners Realismus sei ein melancholischer, meint also keine psychologische Einfärbung des schonungslosen Blicks auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern soll indizieren, dass dieser Blick sich seiner eigenen Verfasstheit bewusst ist und sie in der möglichst getreuen Beschreibung dessen, ›was ist‹ als notwendige Verfehlung dieser Treue mitreflektiert.⁷

Diese Verschränkung von politischer Repräsentationskritik und deren poetologischer Dimension möchte ich im Folgenden an *Dantons Tod* und *Leonce und Lena* näher beleuchten. Beide Stücke lassen sich, insbesondere was ihre Hauptfiguren Danton und Leonce angeht, als komplementäre tragische und komische Entfaltung der Melancholie und der Langeweile verstehen, und zwar nicht, beziehungsweise nicht nur, im Sinne der sozialkritischen Perspektive, die aus Danton einen bourgeoisen Müßiggänger gemacht hat, als dessen adeliges Pendant der untätige Melancholiker Leonce fungiert.⁸ Es lässt sich für beide Stücke zeigen, dass Danton und Leonce in ihren Rollen als melancholische Handlungsverweigerer die poetologische Funktion zukommt, auf die Gemeinsamkeiten und die Aporien politischer und theatraler Repräsentation von Handlung hinzuweisen und auf diese Weise Büchners Herrschafts- und Machtanalysen mit seiner Poetik zu verknüpfen. Was die politischen Momente in den Stücken auszeichnet – die Rhetorik der Macht und ihre gewaltsamen Folgen in *Dantons Tod* wie die Inszenierung von Herrschaft am Fürstenhof in *Leonce und Lena* – wird durch den Melancholiker sichtbar und kritisierbar, gleichzeitig rückt die Instanz der Kritik – die Dichtung in ihrer sprachlichen und performativen Verfasstheit – im Reden und Handeln bzw. Nichthandeln der melancholischen Figuren mit in den Blick. Der Melancholiker lässt uns nicht hinter die theatralen Masken der politischen Akteure blicken, er stellt sie aus. Damit wird er zu einer poetologischen Instanz im Stück. Danton und Leonce sind Akteure auf der Bühne des Politischen und des Theatralen gleichermaßen und ihre Melancholie zeigt die Verschränkung beider Diskurse, indem sie auf die

7 Auch Dörr verweist auf den melancholischen Bedeutungsfuror und dessen sinnsprengendes, Unordnung erzeugendes Potential bei Büchner, vgl. Dörr: ›Melancholische Schweinsohren‹ und ›schändlichste Verwirrung‹ (wie Anm. 1), S. 399–406.

8 Vgl. hierzu kritisch Dedner: *Leonce und Lena* (wie Anm. 1), S. 122.

ihnen gemeinsame Verwendung unzuverlässiger Zeichen hinweist. Indem der Melancholiker auf den unterschiedlichen Ebenen – für die Diskurse der Macht, der Gewalt und des Theaters – die unhintergehbare Spaltung der Zeichen sichtbar macht, zeigt er »den Riss in der Schöpfung von oben bis unten«⁹, von dem die Konzeption des Individuums als eines unteilbaren, ganzheitlichen und autonom handelnden Subjektes so nachhaltig betroffen ist und er weist diesen Riss gleichzeitig als gemeinsames Merkmal politischer und theatraler Repräsentation aus.

Diese Gemeinsamkeit soll hier mit dem Begriff des ›Handelns in effigie‹ bezeichnet werden. Gemeint ist damit ein Handeln, das als ein Handeln ›im Bild‹ gleichzeitig Funktionen der Stellvertretung und der Verdopplung einnehmen kann und dadurch geeignet ist, im Vollzug der Handlung auf seinen eigenen Repräsentationscharakter hinzuweisen. Im Folgenden soll zunächst die poetologische Funktion von Dantons und Leonce' Melancholie näher beschrieben werden, um im Anschluss das Handeln ›in effigie‹, das sich als die spezifische Handlungsform von Büchners ›melancholischem Realismus‹ bezeichnen lässt, an zwei Textstellen zu entwickeln, in denen Büchner explizit von der Wirkungsweise der Effigie-Praxis spricht – in *Dantons Tod* als Guillotininierung *in effigie* (I,3), in *Leonce und Lena* als Hochzeit *in effigie* (III,3).

I. »DA DA, WAS LIEGT HINTER DEM?« – DAS SICHTBARMACHEN DER BÜHNE IN *DANTONS TOD*

Dass es Dantons Aufgabe ist, nicht nur im Revolutionsdrama zu agieren, sondern das Stück als Stück auf der Bühne sichtbar zu machen, zeigt bereits die Eingangsszene, deren Bühnenanweisung Hèrault-Sechelles und »einige Damen« an einem Spieltisch sitzen lässt, während Danton und Julie »etwas weiter weg« (I,1) platziert sind. Aus dieser Position der Distanz eröffnet Danton mit seiner Eingangsdeixis den theatralen Raum des Stücks als Raum des Spiels um Wahrheit und Lüge, Verblendung und Schein. »Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! Ja

⁹ Georg Büchner: Danton's Tod. Ein Drama. In: ders.: Dichtungen. Hrsg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a.M. 2006 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch; 13), (III,1), S. 58. Büchners Werke werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe von Akt und Szene zitiert.

wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Manne immer das coeur und andern Leuten das carreau hin. Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen.« (I,1) Das Doppelspiel von Wahrhaftigkeit und Lüge verdichtet sich in der Metaphorik der Spielkarte, im falschen Blatt, dessen Oberseite das Gegenteil der Unterseite zeigt. ›Coeur‹ und ›Carreau‹ als zwei Seiten im Spiel von Ehe, Treue, Liebe und Sexualität.¹⁰

Mit diesem Beginn wird nicht nur das Spiel im Spiel und der theatrale Charakter des revolutionären Geschehens angedeutet, hier wird auch bereits auf Danton als Melancholiker verwiesen, wenn man sich daran erinnert, dass es der Melancholiker ist, dem die Zeichenhaftigkeit der Welt zum Problem wird, weil ihm Zeichen und Bedeutung, Materialität und Sinn auseinanderfallen. Danton sieht und weiß gleichzeitig, dass das, was er sieht, die Oberfläche der Dinge ist, die keine verlässliche Verbindung zu einem ›Inneren‹, ›Sinnhaften‹, ›Intelligiblen‹ herzustellen vermag, sondern, einer Spielkarte gleich, immer nur eine Seite des Blattes freigibt, ohne Gewähr, dass das Bild, was dort zur Erscheinung kommt, der Rückseite der Karte entspricht.

Auch Dantons nächste deiktische Rede verweist den Zuschauer auf die Ausmaße dieser Unbeständigkeit der Zeichen, die durch keine Gewissheit mehr stabilisiert werden kann. Julies Frage, ob Danton an sie »glaube« (I,1), wird von diesem mit der unüberbrückbaren Trennung zwischen den Körpern beantwortet, die keine verlässlich lesbaren Zeichen für die seelische Verfasstheit ihrer Bewohner liefern:

Ja was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagt immer zu mir: lieb Georg: Aber *er deutet auf ihre Stirn und Augen* da da was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren. (I,1)

10 Vgl. zum Spielcharakter der Szene Helmut J. Schneider: Tragödie und Guillotine. ›Dantons Tod‹: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper. In: Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider (Hrsg.): Die deutsche Tragödie. Bielefeld 2006, S. 127–156, hier S. 146. Auch Schneider betont den »trügerischen Zeichenaustausch« und die damit verbundene »innere Unzugänglichkeit auch noch des geliebten Menschen.« (Ebd.) Zur Rolle des Spiels in der Poetik um 1800 allgemein vgl. Rüdiger Campe: Schau und Spiel. Einige Voraussetzungen des ästhetischen Spiels um 1800. In: Figurationen 5/1 (2004): Spiele/games. Hrsg. von Caroline Torra-Mattenkloft, S. 47–63.

Dantons Melancholie, das macht die Eingangsszene deutlich, ist wesentlich gespeist durch die Einsicht, dass wir nicht wissen können ›was dahinter liegt‹. Die alten metaphysischen Gewissheiten lassen sich nicht mehr zurückgewinnen und die moderne Wissenschaft liefert keine neuen.

Die Vergeblichkeit, zu dem vorzustößen, was ›dahinter‹ ist, bestimmt auch den Revolutionär Danton. Camilles Aufforderung, den »Angriff im Konvent [zu] machen« (I,1) und auf diese Weise aktiv in das politische Geschehen einzugreifen, im Handeln und Reden sich um eine Sinnstiftung zu bemühen, deren rhetorische Leere das Stück in den folgenden fünf Akten so eindrucksvoll in Szene setzen wird, wird von Danton mit einer Art ›Gleiten entlang der Signifikantenkette‹ beantwortet. Statt sich in revolutionärer Rede zum Angriff gegen die Jakobiner aufzuschwingen, bricht er die Zukunft auf eine reine Deklination des Verbs »werden« herunter. »Ich werde, du wirst, er wird.« Zukunft wird reduziert auf leere Zeitlichkeit – »Nach einer Stunde werden 60 Minuten verflossen sein« – und das Handeln gerät »zum bloßen Zeitvertreib wie man Schach spielt« (I,1).

II. »MENSCH, DU BIST NICHTS ALS EIN SCHLECHTES WORTSPIEL« – ZUR LANGEWEILE IN LEONCE UND LENA

Auch Leonce als komisch-satirisches Pendant zu Danton hat als Melancholiker mit der Unzuverlässigkeit der Zeichen zu kämpfen. Während in *Dantons Tod* Mercier Danton und Lacroix empfiehlt: »Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden. Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte« (III,3), lässt sich für Leonce der umgekehrte Weg nachzeichnen: Seine Melancholie verbuchstäblicht den menschlichen Körper, die Welt gerinnt ihm zum bloßen Zeichen, sein Leben erscheint ihm als »großer weißer Bogen Papier« (I,3). Zwar scheint die gesellschaftskritische Lesart im Stück zunächst im Vordergrund zu stehen, trägt doch der von Leonce bereits in der ersten Szene dargestellte Müßiggang deutliche Züge der Dekadenz, die spätestens dann zu Tage tritt, wenn sie im dritten Akt mit dem Elend und der materiellen Not der Bauern konfrontiert wird. Doch auch Leonce' Müßiggang, darauf ist zu Recht in der neueren Forschung hingewiesen worden, ist mehrfachcodiert und lässt sich nicht auf bloße Adelskritik reduzieren. Vielmehr liefert Büchners Kritik am höfischen Repräsentationssystem mit dem Melancholiker Leonce gleichzeitig eine Beschreibung der eigenen Schreibpraxis, indem er auf den Bruch zwischen Welt und Text verweist. Was Leonce sieht, wird ihm

zum Zeichen, bzw. fordert ihn auf, Zeichen zu werden: Die Beine des Hofmeisters bilden eine »schöne Parenthese« (I,1), sein Leben ist »ein großer weißer Bogen Papier« (I,3), Valerio bezeichnet ihn als »Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen« (I,3) und der quälende Müßiggang wird im Stück immer wieder buchstäblich beschrieben, wenn die Rede um Valerios und Leonce' Beine kreist, über die sie fallen und stolpern, mit Hilfe derer sie »die Gnade« (I,3) »ausmessen« und die sich als »höchst unwahrscheinliche Waden und sehr problematische Schenkel« (I,3) in gravierende »metaphysische Probleme« verwandeln. Nicht zuletzt wird der Müßiggang im Stück dadurch in Szene gesetzt, dass er die Handlung trägt, indem die Reise nach Italien eben dies ist, ein Gang ins »Paradies« (III,3) des Nichtstuns.

Dass diese Vision des Nichtstuns nicht als reine Hofkritik zu verstehen ist, dafür spricht auch der Umstand, dass das Bürgertum im Stück nicht mehr in der Tradition des 18. Jahrhunderts als arbeitsames Gegenmodell zum faulen Adel ins Feld geführt wird, sondern als etablierte Lebensform dem Verdikt der Langeweile ebenso zum Opfer fällt wie das höfische Leben.¹¹ Zwar zitiert Leonce den bürgerlichen Tugend- und Lasterkatalog noch an, wenn es bei ihm heißt: »Es krassirt ein entsetzlicher Müßiggang. – Müßiggang ist aller Laster Anfang!« (I,1), aber unter die Laster fallen nicht mehr allein das adelige Nichtstun, sondern neben den »Helden und Genies« auch die Heiligen, die Sünder und die Familienväter, kurz all jene, die sich »aus Langeweile« (I,1) so bürgerlichen Tätigkeiten wie studieren, beten und heiraten hingeben. Sie sind allesamt dadurch verbunden, dass sie sich erfolgreich den Anschein von tugendhafter Tätigkeit und Moral geben: »Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, dass sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde.« (I,1) Gemeinsam ist beiden Lebenswelten der Schein des geschäftigen Anstands, hinter dem sich die Leere der Langeweile verbirgt.

Und auch Leonce' eigener Müßiggang ist keineswegs als Verweigerungsstrategie gegenüber der von ihm konstatierten allgemeinen Lähmung und Langeweile des höfischen Lebens zu sehen, denn seine »Flucht in das Paradies« (III,3) führt nur zu einer Inversion der Welten, die, wie jeder bloße Positionswechsel innerhalb desselben Systems, letztlich alles beim Alten lässt. So tritt an die Stelle des höfischen Zeremoniells nach

¹¹ Vgl. zu dieser Ausweitung auf das Bürgertum auch Dedner: Leonce und Lena (wie Anm. 1), S. 139.

dem Abdanken König Peters und der Machtübernahme Leonce' zwar die Utopie vom Zerschlagen der Uhren und dem Verbot der Kalender und die Vision einer Welt ohne Arbeit und Unterdrückung, doch das neue Paradies ist auch nur eine per Dekret erlassene Wiederkehr des Alten, denn »morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch mal von vorne an.« (III,3)

III. HANDELN ›IN EFFIGIE‹

Zweimal ist in Büchners Texten von einem Handeln ›in effigie‹ die Rede. In *Dantons Tod* ist es Legendre, der sich im ersten Akt im Jakobinerklub »auf die Tribüne [schwingt] und ausruft: [...] Die Leute, die seidne Kleider tragen, die in Kutschen fahren, die in den Logen im Theater sitzen und nach dem Diktionär der Akademie sprechen, tragen seit einigen Tagen die Köpfe fest auf den Schultern. Sie sind witzig und sagen man müsse Marat und Chalier zu einem doppelten Märtyrertum verhelfen und sie in effigie guillotiniern.« (I,3) Das Motiv wird auf dem Revolutionsplatz vor der Guillotine noch einmal aufgegriffen, wenn Fabre von sich behauptet: »Ich sterbe doppelt.« (IV,7)

Was in *Dantons Tod* eher beiläufig erwähnt wird, taucht in *Leonce und Lena* an prominenter Stelle am Schluss des Lustspiels noch einmal auf. Das Gegenstück zur Exekution durch das Bild ist hier die königliche Hochzeit, die Peter ›in effigie‹ feiern will, nachdem er sich bei seinem Präsidenten rückversichert hat: »In effigie? In effigie? Präsident, wenn man einen Menschen in effigie hängen lässt, ist das nicht eben so gut, als wenn er ordentlich gehängt würde?« Und der Präsident versichert ihm: »Verzeihen, Eure Majestät, es ist noch viel besser, denn es geschieht ihm kein Leid dabei, und er wird dennoch gehängt.« (III,3)

Die durch den Hinweis auf den Vollzug ›in effigie‹ aufgerufene Repräsentationsthematik verbindet drei für Büchner entscheidende Themenbereiche miteinander: den Bereich der Gewalt, den Bereich der Macht und den Bereich des Schauspiels. Betrachtet man die Geschichte der Effigies, findet man diese drei Bereiche wieder: Als lebensgroße Puppe ersetzt die Effigie im mittelalterlichen Begräbnisritual in England und Frankreich den Körper des Herrschers, substituiert den realen Körper und firmiert als materieller Träger göttlicher und weltlicher Gewalt bis ein neuer König eingesetzt worden ist. Verwendet wurden bekleidbare Puppen aus Gips, Holz oder Weidengeflecht, teilweise mit beweglichen Gliedmaßen und veristischen Köpfen. Ursprünglich bestand die Funktion

der Effigies in der bildlichen Dopplung des Königskörpers während der Funeralzeremonien, wobei die Effigie nicht den Leichnam des Königs, sondern dessen lebendigen Körper repräsentieren sollte, um auf diese Weise die Kontinuität der Staatsgewalt über den Tod des sterblichen Körpers des Königs hinaus zu garantieren und zu demonstrieren. Diese Doppelfunktion der »zwei Körper des Königs« dient also zum einen der Stabilisierung des Machtapparats jenseits natürlicher Sterblichkeit, zum anderen manifestiert sie als Verdopplung des Körpers auch die jede Repräsentation tragende Spaltung von materiellem endlichem Signifikanten und intelligiblem Signifikat. Die Effigie ist das Symbol der Korporationsidee. Sie ist als materieller Träger der Garant für den Übergang der Macht und repräsentiert die Kontinuität über den toten Menschenleib hinweg, die bei den Begräbnisfeiern der französischen Könige in den beiden Sätzen des Herold »Le roi est mort« und »Vive le roi« zum Ausdruck kam.¹²

Daneben übernehmen Effigies als Scheinleiber und Bildnisse seit dem 17. Jahrhundert innerhalb des Strafvollzugs die Funktion des Ersatzes für einen flüchtigen oder bereits toten Delinquenten. Es handelt sich hierbei um die strafrechtlich gültige Form einer »Exekution im Bild«, bei der die

12 Vgl. zur Geschichte der mittelalterlichen Effigie neben Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Theology*. Princeton, NJ 1957; Kristin Marek: *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München 2009, die im Anschluss an Kantorowicz und Agamben die Zwei-Körper-Theorie für die mittelalterlichen Funeralzeremonien um einen dritten heiligen Körper erweitert. Einen Überblick über die drei Funktionen der Effigies als »Scheinleiber verstorbener Könige«, »Ersatzleiber flüchtiger und toter Delinquenten« sowie »Schaustücke im Panoptikum« gibt Wolfgang Brückner: *Aus der Geschichte der Darstellung toter Herrscher und Würdenträger. A: Funeral- und Exekutionseffigies*. In: Norbert Stefenelli (Hrsg.): *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*. Wien, Köln und Weimar 1998, S. 799–808. Das Weiterleben der Symbolik der Funeraleffigies im neuzeitlichen Frankreich hat Gudrun Gersmann untersucht. Vgl. Gudrun Gersmann: *Le Roi est mort, vive la Révolution, vive Marat. Anmerkungen zum Gebrauch der Effigies in Frankreich von der Frühen Neuzeit bis zur Französischen Revolution*. In: Christine Rolle, Frank Pohle und Matthias Myrczek (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*. Köln, Weimar und Wien 2010, S. 313–332. Zum Aspekt der Schaulust vgl. Michaela Völkel: *Könige als Kuriositäten. Monarchen und ihre Effigies als Objekte der Schaulust 1660–1860*. In: Stefanie Hahn und Michaela H. Sprenger (Hrsg.): *Herrschaft – Architektur – Raum. Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag*. Berlin 2008, S. 293–313.

Strafe des Verurteilten öffentlich an einem Bildnis oder einem Scheinkörper vollzogen wurde. »Straffe am Bildnis« im Unterschied zur »Straffe am Körper« (1717), »Leibesstrafe an seinem Bildnisse« (1794), »Im Bildnis vollzogene Strafe« (1809)« lauten die gesetzlichen Formulierungen deutscher Kriminalordnungen.¹³ Seinen Ursprung hat die »Executio in effigie« in der spanischen Inquisition. Später trat der Strafvollzug »in effigie« bei Majestätsverbrechen hinzu. Im Zentrum der realistischen Handhabung der bildhaften öffentlichen Hinrichtungszereemonie stand das Ziel der Abschreckung gepaart mit einer Vorstellung von Repräsentation in der sich die Logik der zwei Körper des Königs auf die Bestrafung der Missachtung seiner Macht überträgt.¹⁴

Drittens kommt den Effigies im Anschluss an ihre Stellvertreterfunktion im Begräbnisritual seit dem Barock bis ins 19. Jahrhundert hinein eine rein repräsentative Funktion zu, indem sie als Double der höfischen Macht öffentlich ausgestellt wurden, um auf diese Weise der Öffentlichkeit Einblicke in das Leben der Herrscher zu geben. Während die mittelalterlichen Effigies, die für die Königsbegräbnisse verwendet wurden, ihre Bedeutung unmittelbar mit der Einsetzung des neuen Herrschers verloren und entsprechend lieblos aufbewahrt wurden, entwickelt sich im Laufe der Frühen Neuzeit ein Umgang mit Effigies, der nicht mehr die Stellvertretung und damit die Repräsentation des unsterblichen Königskörpers während der Machttransition zeigt, sondern den lebendigen Körper des Herrschers zu Zwecken der öffentlichen Zurschaustellung verdoppelt. So hat etwa Ludwig XIV. dem Hofmaler Antoine Benoist den Auftrag erteilt, seine ganze Familie in Wachs nachzubilden und öffentlich zur Schau zu stellen. Und Mitte des 18. Jahrhunderts hat der Wachsbossierer Curtius die beim Publikum überaus beliebte königliche Tafel Ludwig XVI. mit Effigies nachgebildet, um so den Zuschauern, die keinen Platz während der öffentlich zugänglichen Essenszereemonie bekamen, einen Eindruck davon zu vermitteln. Während der Revolution behielt Curtius die Tafel bei, wechselte aber das speisende Personal regelmäßig aus.¹⁵ Die Verdopplung des königlichen Körpers diente mit diesen Zurschaustellungen der Machtpräsenz im öffentlichen Raum, aber auch der Befriedigung der Schaulust derer, die sich dieser Macht unterwerfen sollten. Was als Szene der Verdopplung begann, verselbständigt sich im

¹³ Brückner: Aus der Geschichte der Darstellung toter Herrscher und Würdenträger (wie Anm. 12), S. 802.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Völkel: Könige als Kuriositäten (wie Anm. 12), S. 299 f.

Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Institution des Panoptikums, dessen berühmtestes Beispiel das 1835 in London von Madame Tussaud eröffnete Wachsfigurenkabinett ist.

Der kurze Abriss der Verwendung der Effigies vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert zeigt, dass sich die Effigies in den drei, für Büchners Darstellung der repräsentativen Praxis maßgeblichen Bereichen verorten lassen. Zum einen finden sie sich an den beiden für Büchners Texte zentralen Polen des Machtapparats, übernehmen sie doch Stellvertreterfunktionen sowohl für die Herrschenden als auch für deren Opfer, zum anderen weisen sie in der Ausstellung der puppen- und bildnishaften Dopplung von Macht und Strafe darauf hin, dass das Moment der theatralen Repräsentation immer auch auf die Instanz des Zuschauers angewiesen ist, dessen öffentliche Schaulust die Verwendung der Effigies durch alle Funktionsbestimmungen hindurch begleitet. Betrachtet man vor diesem Hintergrund die beiden Effigie-Szenen in *Dantons Tod* und *Leonce und Lena* noch einmal genauer, zeigt sich, wie eng Büchner in ihnen diese drei Bildfunktionen miteinander verschränkt:

Zunächst bezieht sich Legendres Äußerung von Marats und Chaliers Guillotininierung *in effigie* auf die Situation in der Stadt Lyon, aus der ein Abgesandter am Beginn der Szene im Jakobinerklub von den dortigen Verhältnissen berichtet. Es geht in seiner Rede unter anderem um »die Mörder Chalier's«, die seit der Hinrichtung der Herbertisten »wieder so fest auf den Boden treten, als ob es kein Grab für sie gäbe« (I,3). Mit jenen Mördern sind die Girondisten gemeint, die Ende Mai 1793 zusammen mit Anhängern der Monarchie den jakobinischen Stadtrat von Lyon stürzten und den Bürgermeister Chalier hinrichten ließen. Dieser war in der wirtschaftlich ruinierten Stadt, die ihren Wohlstand ursprünglich durch die Produktion von Luxusgütern gewonnen hatte, zu einem der führenden Vertreter der Volksbewegung der »Enragés« geworden, die radikale ökonomische Umverteilungsmaßnahmen forderte. Nach der Niederschlagung der konterrevolutionären Erhebung in Lyon brachte man im Dezember 1793 die Asche und den Kopf Chaliers nach Paris, wo ein Demonstrationzug die Überbringer der Reliquien begleitete. Chalier übernahm in der Folge eine zentrale Funktion im Märtyrerkult der Revolution.¹⁶ Ähnlich wie der am 13.7.1793 von der jungen Adligen Charlotte Corday erstochene Marat wurde er zu einer Ikone der Revolution.

¹⁶ Vgl. die Anmerkungen zu *Danton's Tod*, S. 483, 486 und die Erläuterungen zum Historischen Hintergrund von Henri Poschmann (wie Anm. 9), S. 456–463.

Wenn nun Legendre die Lyoner als dekadente Konterrevolutionäre kennzeichnet: »Die Leute, die seidne Kleider tragen, die in Kutschen fahren, die in den Logen im Theater sitzen und nach dem Diktionär der Akademie sprechen« (I,3) und ihnen gleichzeitig attestiert, sie fühlten sich vor der Verfolgung so sicher, dass sie »witzig sind und sagen, man müsse Marat und Chaliér zu einem doppelten Märtyrertum verhelfen und sie in effigie guillotinierten« (I,3), zitiert und diffamiert er zum einen die Haltung der Gegner der Revolution, und auf diese Diffamierung reagieren die Zuhörer, wenn »einige Stimmen« bemerken: »Sie sind tote Leute. Ihre Zunge guillotiniert sie.« (I,3)

Zum anderen verweist das Zitat mit seinem Hinweis auf die Effigies und das Märtyrertum auch auf die von der revolutionären Bewegung unternommene Übertragung der Wirkungsweise der kaiserlichen Sepulkral- und Funeraleffigies auf die revolutionären Märtyrer. Mit der französischen Revolution fielen die noch erhaltenen Effigies zwar zum großen Teil dem antiroyalistischen Bildersturm zum Opfer, die mit ihnen verbundene Wirkung wurde allerdings von den Revolutionären bewusst genutzt.

Nachdem die Abgeordneten der Nationalversammlung im August 1792 zur Zerstörung royalistischer Symbole und Monumente aufgerufen hatten, wurden die königlichen Grabkammern in Saint-Denis geplündert. Ein Jahr später wurde das ›Tyrannenmausoleum‹ vollständig zerstört und die königlichen Wachsfiguren zerschlagen.¹⁷ Die doppelte Exekution des Königs in corpore und in effigie beendet die mit den Effigies verbundene Wirkungsweise jedoch nicht. Vielmehr ist zu beobachten, dass sie in die Legitimations- und Repräsentationsstrategien des revolutionären Frankreichs integriert wird. So ist überliefert, dass Louis David nach der Ermordung Marats Madame Grosholtz, spätere Madame Tousseau, darum bat, Marat die Totenmaske abzunehmen, mit deren Hilfe er sein berühmtes Gemälde *Marat a son dernier soupir* anfertigen sollte, um auf diese Weise den toten Revolutionär als antiken Helden und Christusfigur zu stilisieren und der Ikone ›Marat‹ zur Unsterblichkeit zu verhelfen. Gudrun Gersmann ist zuzustimmen, wenn sie hierin eine »Revitalisierung der Effigies« sieht, durch die die Logik der zwei Körper des Königs auf die Revolution übertragen wird. »Die Lektion, die das Publikum der revolutionären Totenfeiern lernen sollte, war unmissverständlich:

17 Vgl. Gersmann: *Le Roi est mort, vive La Révolution, vive Marat* (wie Anm. 12), S. 323–331.

Mochten die Revolutionsführer sterben, war die Revolution selbst doch unsterblich.«¹⁸

Auf diese Weise zeigt sich, wie das Symbolsystem von seinen leiblichen Trägern gelöst und in den entgegengesetzten Kontext übertragen wird. Mit der Ermordung des Königs und der Übertragung der repräsentativen Wirkung der Effigies vollzieht die Revolution den erfolgreichen Wechsel der Macht innerhalb desselben Zeichensystems. Und eben dieses Wechselspiel zeigt Büchner, wenn er Legendre die Position von ›Konterrevolutionären‹ zitieren lässt, die ihrerseits auf das »doppelte Märtyrertum Marats und Chaliers« hinweisen.

Umgekehrt vollzieht sich das allgegenwärtige Morden, dessen zentrales Symbol auch im Stück die Guillotine bildet, in gewisser Weise seinerseits ›in effigie‹. Mit der Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793 erfolgt ein Einschnitt in die Ordnung des Staates, der in jeder weiteren Hinrichtung mitzitiert wird und als Guillotiniierung ›in effigie‹ die Terreur begleitet. Helmut Schneider hat von einer »Spaltungsdynamik« gesprochen, mit der die Revolution in der Hinrichtung »der mythischen Ordnung [des ancien Regimes] [...] in einem gewalttätigen Schnitt die rationale Herrschaft des Gesetzes und der anonymen Institution entgegen[stellte]«¹⁹. Doch dieser gewaltsame Schnitt wird seinerseits zu einem Symbol, durch das die alte Gestalt des Königs, die dem Staat eine »körperlich-organische Einheit«²⁰ gegeben hat, nicht einfach ausgelöscht wird, sondern seine Macht auf die neuen Träger übergeht und gleichzeitig in der nicht enden wollenden Arbeit der Guillotine den Akt dieses Übergangs ›in effigie‹ immer wieder mit aufruft. »Jede Exekution stellt eine Reinenzenierung des republikanischen Ursprungsakts der Königstötung dar. Die Mechanik zehrte so noch vom Königsmythos, den sie ersetzte.«²¹

¹⁸ Ebd., S. 331.

¹⁹ Schneider: Tragödie und Guillotine (wie Anm. 10), S. 132.

²⁰ Ebd., S. 130.

²¹ Ebd., S. 141, im Anschluss an Daniel Arasse: Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit. Reinbek bei Hamburg 1988. Rüdiger Campe hat diesen Moment des Übergangs als »Drama der Namen« beschrieben, bei dem der Austausch des Namens des Königs gegen den Namen der Republik, der sich am Ende des Dramas zwischen Lucile und der Patrouille vollzieht, den König gerade in der Formulierung »Im Namen von« weiterleben lässt. »Die Rufe Luciles und der Patrouille bilden hinter ihrem Rücken ein Ensemble, eine Rede der politischen Bühne von *Danton's Tod* selbst. Wirklich *lebt* der König im Namen der Republik, weil in seinem Namen das Syntagma ›im Namen von‹ früher gebildet worden

Die Guillotine setzt so im Stück ›in effigie‹ den Rhythmus im leeren Strom der Rede. Sie gibt den Takt vor für die in sich selbst kreisende Sprache der Revolutionäre, sie liefert die »Interpunktionszeichen« (II,7) in der Rhetorik, die Büchners Zitattechnik in *Dantons Tod* so exzessiv vorführt und die den Tod der Revolutionäre zu einem Bühnentod werden lässt, den die Darstellung auf der Bühne ihrerseits nur noch abzubilden braucht, um ihn in seiner Theatralität sichtbar zu machen. Dantons Langeweile, die ihn zu einem tragischen Verbündeten von Leonce macht, bringt es auf den Punkt, wenn er bemerkt:

Was liegt daran [...] ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenkten Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und passt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden. (II,2)

Während sich die theatralen Elemente der Guillotininierung ›in effigie‹ in *Dantons Tod* erst auf den zweiten Blick erschließen, sind sie in der in *Leonce und Lena* vollzogenen Hochzeit ›in effigie‹ evident. Auch hier wird, wie schon in *Dantons Tod*, der Bezug zum königlichen Begräbniszeremoniell und damit die Verbindung zur Frage der zwei Körper des Königs und der Sicherung der Souveränität scheinbar ausgespart, indem die Idee einer Hochzeit ›in effigie‹ nicht, wie im höfisch-repräsentativen Kontext eigentlich naheliegend, als Inversion eines Begräbnisses ›in effigie‹ gedacht wird, sondern sich von der Exekution ›in effigie‹ herleitet: »Peter, den Finger an die Nase [legend]: In effigie? In effigie? Präsident, wenn man einen Menschen in effigie hängen lässt, ist das nicht eben so gut, als wenn er ordentlich gehängt würde?« Woraufhin der Präsident versichert, es sei »noch viel besser, denn es geschieht ihm kein Leid dabei, und er wird dennoch gehängt.« (III,3)

ist und das Abstraktum ›Republik‹ kann Träger des Namens nur werden, insofern es sich an den Platz des Königs setzt. Der Tausch des Namens ist das Drama der Souveränität, das die Französische Revolution zum ersten Mal ausdrücklich und auf offener Bühne aufführt.« Rüdiger Campe: ›Es lebe der König!‹ – ›Im Namen der Republik.‹ Poetik des Sprechakts. In: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart und Weimar 2004, S. 557–581, hier S. 561.

Die ironische Zuspitzung der Repräsentationslogik, die hier die Vorteile der Stellvertretung preist, sieht im Substitut nicht länger den minderwertigen Ersatz, sondern feiert es als die bessere, da körper- und leblose, d. h. ›humanere‹ und gleichzeitig vollständig künstliche und daher kontrollierbare Lösung gegenüber dem Strafvollzug in corpore. Analog verspricht die Hochzeit der beiden »weltberühmten Automaten« (III,3) die mittlerweile zu Schaustücken im Panoptikum und auf dem Jahrmarkt popularisierte und damit auch proletarisierte Effigie-Praxis an das höfische Zeremoniell der absolutistische Macht zurückzubinden. Indem sich König Peter die »beiden Automaten« aneignet, ihren mechanischen Leib – »nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern« (III,3) – wieder symbolisch auflädt und auf diese Weise erneut zum Symbol der Korporationsidee erhebt, sucht er die Kontinuität seiner Herrschaft zu sichern und dies scheint ›in effigie‹ risikoloser als im Fall einer Hochzeit ›in corpore‹. Auch deshalb bedeutet die Erkennungsszene, in der Leonce' Maske fällt für Peter in erster Linie Verrat: »Der Prinz! Mein Sohn! Ich bin verloren, ich bin betrogen!« (III,3)²²

Dass auch der Herrschaftswechsel von König Peter zu Leonce der Logik des ›in effigie‹ als repräsentatives Spektakel nicht entgehen und die neue Herrschaft nicht zu einer echten Utopie vorzudringen vermag, macht Valerio im Moment des Machtwechsels deutlich. Der Augenblick, in dem Valerio »langsam hintereinander mehrere Masken« (III,3) abnimmt, ohne das etwas ›Eigentliches‹ dahinter zum Vorschein kommen würde, zeigt die Bühne als Bühne, bevor die Utopie erneut in einer Herrschaftsform erstarrt. Hier macht die Dichtung als melancholische die unhintergehbare Verstrickung ins Zeichenhafte sichtbar. Wie Valerio fördert der Text in seiner melancholischen Rede immer wieder nur eine

22 Auch Jörg Jochen Berns liest die Hochzeit ›in effigie‹ als Teil der Zeremoniellkritik des Textes. Vgl. Jörg Jochen Berns: Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen. Hrsg. von Burkhard Dedner. Frankfurt a. M. 1987, S. 219–274, hier S. 237. Soweit ich sehe, ist Berns bislang der einzige, der die Hochzeit ›in effigie‹ an das Strafzeremoniell ›in effigie‹ gebunden hat, allerdings ohne die Funeralpraxis mit einzubeziehen. Für ihn zwingt Büchner in dieser Szene »die Extreme der Majestätswahrung zusammen: Das Heiligste realisiert sich nach Maßgabe des Schimpflichsten. Der heiligste Akt dynastischer Machtsicherung, der Trauungsakt, erweist sich als realisierbar nur mit den Mitteln der Bildstrafe, mit der Majestätsverbrechen geahndet werden.« (Ebd.)

weitere Maske hervor und König Peters »verlegene« Frage »Aber – aber etwas müßt ihr dann doch sein?« (III,3) hat Danton bereits mit dem Hinweis beantwortet, dass mit den Masken auch das Gesicht abgeht.²³ So bleiben Leonce und Lena in dem Moment, in dem sie die Masken abnehmen in ihren Funktionen gefangen, was an ihnen hinter der Maske wiedererkannt wird, ist ihre Stellung im repräsentativen Gefüge von Staat und Herrscherfamilie: »*Leonce nimmt die Maske ab. Alle: Der Prinz! Peter: Der Prinz! Mein Sohn! [...] Gouvernante nimmt der Prinzessin die Maske ab, triumphierend: Die Prinzessin!*« (III,3). Einzig der Moment der Demaskierung selbst als eine vorübergehende Handlung zeigt den Übergang von einer Repräsentationsform in die andere, zeigt, wenn man die Metaphorik der Eingangsszene aus *Dantons Tod* aufgreifen will, beide Seiten der Spielkarte gleichzeitig. Valerios Maskenspiel macht deutlich, dass das Spiel des ›Handelns in effigie‹ als theatrale Praxis nicht nur Teil der Herrschaftssicherung ist, sondern noch in der Kritik an ihr mit zum Tragen kommt.

IV. MELANCHOLISCHER REALISMUS

Die Rolle der Effigies als Indikator für die Unausweichlichkeit der Verdopplung im literarischen Text wirft auch ein neues Licht auf die Diskussion um die Automaten- und Puppenmetapher in beiden Stücken. Die Rolle der Marionetten und Automaten in *Leonce und Lena* sowie in beiden Kunstgesprächen in *Dantons Tod* und im *Lenz* geht über die Funktion einer ›antiidealistischen Kampfmetapher‹²⁴ hinaus. Büchners Rede von den Automaten und den Drahtpuppen ist zweifellos sowohl eine sozialkritische als auch eine kunstkritische Komponente inhärent und Büchners eigene kritische Haltung gegenüber einem idealistisch überhöhten Kunstverständnis ist unbestritten. Dennoch zeigt sich, liest man die Puppen auch als Effigies mit allen hier entfalteten Facetten, dass Büchners eigene Texte sich keineswegs jenseits dieser Darstellungsproblematik ansiedeln lassen. Mit den melancholischen Zeichen- und Bildproduzenten Leonce und Danton, die auf die Verschränkung von

²³ Vgl. Danton's Tod, I,5: »Lacroix: Und Collot schrie wie besessen, man müsse die Masken abreißen. – Danton: Da werden die Gesichter mitgehen.«

²⁴ Vgl. Rudolf Drux: ›Holzpuppen‹. Bemerkungen zu einer poetologischen ›Kampfmetapher‹ bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner-Jahrbuch 9 (1995–99). Tübingen 2000, S. 237–253.

theatraler und politischer Repräsentation hinweisen, weist Büchner auch die eigene poetische Produktion als verwoben in die performative Gewalt der Mechanik der Sprache aus. Seine Texte versuchen nicht, der idealistischen Kunstsprache eine andere, vermeintlich natürliche Sprache entgegenzusetzen, sondern mittels des ungeheuren Aufgebots an Zitaten stellt Büchner die Künstlichkeit der Sprache gerade aus. Die Verwendung der Zitate dient nicht einer vermeintlich größeren Authentizität, sondern stellt den Abstand zwischen Darstellung und Dargestelltem noch einmal aus.²⁵ Büchner verhält sich mit seiner Technik des Zitierens wie der Melancholiker Danton, der in der deiktischen Geste vorzudringen sucht in das Wesen des anderen und dabei nur auf die Unzuverlässigkeit und auf die mangelnde Substantialität der Zeichen stößt. Büchners Realismus ist ein Realismus, der nicht versucht, die Wirklichkeit selbst darzustellen, sondern die Sprache, mit der diese Wirklichkeit beschrieben wird, bzw. aus der sie sich konstruiert, auszustellen. Ein Realismus, der die Mechanik der Rede hinter dem Wunsch nach Authentizität sichtbar macht. Realismus in einem naiven Sinne kehrt sich so gerade um: es gilt nicht, mittels der Kunst durch die Kunst hindurchzugreifen, um dahinter ›den Menschen‹ als solchen sichtbar zu machen, sondern es gilt, im Zitat, in der Wiederholung, im Hinweis auf die unausweichliche Dopplung der Tragik der Geschichte in der Theatralität des Schauspiels zu zeigen, wie schwierig es für die Kunst als eines ›Handelns in effigie‹ ist, »sich in das Leben des Geringsten« zu senken und es »in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerklichen Minenspiel«²⁶ wiederzugeben.

25 Vgl. zur poetologischen Rolle des Zitierens in Bezug auf die Verbindung von Melancholie und Geschichtsauffassung bei Büchner Pethes: ›Das war schon einmal da! Wie langweilig!‹ (wie Anm. 1) und Helmut Müller-Sievers: Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner. Göttingen 2003, S. 101–114.

26 Büchner: Lenz. In: ders.: Dichtungen (wie Anm. 9), S. 234.

HANJO BERRESSEM

THE ACEDIA SQUAD

Thomas Pynchon, die Trägheit und die Medien

An sich hätte ich diesen Beitrag gar nicht schreiben müssen, denn auf diese Weise hätte sich das Problem der Faulheit von selbst erklärt und gelöst. Wie bei Laurence Sternes *Tristram Shandy* hätten ein paar weiße Seiten, zusammen mit einer kurzen Erläuterung an die Herausgeber, gereicht. Ganz so leicht wollte ich es mir aber doch nicht machen.

Am sechsten Juni 1993 veröffentlicht der amerikanische Schriftsteller Thomas Pynchon im *The New York Times Book Review* den Essay »Nearer, my Couch, to Thee«.¹ Der Titel ist eine ironische Anspielung auf eine bekannte protestantische Hymne: »Nearer, my God, to thee, nearer to thee! / E'en though it be a cross that raiseth me, / Still all my song shall be, Nearer my God to thee! / Nearer, my God, to thee, nearer to thee!« Mit seinem Essay liefert Pynchon eine Geschichte der kulturellen Wandlungen des »Morphoms« der Trägheit. Die historische und konzeptuelle Spannweite des Essays wird schon in seinem Titel deutlich, der den Titel der Hymne auf die zeitgenössische amerikanische Religion des Fernsehens projiziert; nicht näher zu Gott, sondern näher zur Fernsehcouch.

Pynchons Essay ist Teil einer Serie über die sieben Todsünden, zu denen je ein bekannter Schriftsteller bzw. eine Schriftstellerin einen Essay beiträgt. Pynchons Essay beschäftigt sich, wie bereits erwähnt, mit der Sünde der Trägheit: »Sloth«. Pynchons Wahl ist vorhersehbar, denn nicht

¹ Thomas Pynchon: Nearer, my Couch, to Thee. In: *The New York Times Book Review*, 6. Juni 1993, S. 3, 57. Wieder abgedruckt in: Mary Gordon (Hrsg.): *Deadly Sins*. New York 1994, S. 10–23. Zitate aus dem Essay werden im Folgenden nicht einzeln nachgewiesen.

erst seit seinem Roman *Gravity's Rainbow*² aus dem Jahr 1973 und dessen Hauptfigur Tyrone Slothrop sind Trägheit und Bewegungslosigkeit ein Leitmotiv in seinem Werk. Pynchons Wahl aus dem Jahr 1993 ist auch damit in Zusammenhang zu sehen, dass zwischen der Veröffentlichung von *Gravity's Rainbow* 1973 und dem für Pynchons Verhältnisse sehr kurzen Folgeroman *Vineland*³ siebzehn lange, ›faule‹ Jahre liegen.

I. MATERIELLE TRÄGHEIT & IMMATERIELLE TRÄGHEIT

Bei der Trägheit gilt es zwischen der physikalischen Trägheit und der geistigen Trägheit zu unterscheiden. Die physikalische Trägheit beschäftigt sich mit leblosen Objekten und den Kräften, die von außen auf diese Objekte wirken. Je größer die Masse des Objekts, desto mehr Energie ist nötig, um das Objekt zu bewegen, wobei weitere Faktoren wie Reibung mit ins Spiel kommen: Die Trägheit ist die Eigenschaft von Körpern, in ihrem Bewegungszustand zu verharren, solange keine äußere Kraft auf sie einwirkt. Die ›träge Masse‹ – eine Bezeichnung die von unzähligen Physiklehrern auf ihre SchülerInnen projiziert wurde – gibt die Größe der Trägheit an. Je größer die träge Masse eines Körpers, desto weniger beeinflusst eine auf ihn einwirkende Kraft seine Bewegung; eine Eigenschaft, die durch viele Konnotationen dessen schwingt, was man im nicht-physikalischen Sinne ›Gravitas‹ nennt. Bei Newton ist die Masse die Proportionalitätskonstante aus Kraft und Beschleunigung; die Formel dazu ist › $m = F/a$ ‹. Bei Einstein ist das schon komplizierter, da Masse und Energie nun als äquivalent behandelt werden › $E = mc^2$ ‹.

Bei lebenden Systemen gelten diese physikalischen Regeln im Prinzip auch, denn natürlich werden auch lebende Objekte in ihrer Massenhaftigkeit von Außenimpulsen bewegt. Nur muss man bei der Berechnung lebender Objekte jegliche Art von ›Gegendruck‹ ausschließen, was nicht einfach ist. Des Weiteren gibt es bei lebenden Systemen neben der physikalischen, die geistige Trägheit. In diesem Fall muss der Antrieb nicht von außen kommen, sondern von innen. In der Philosophie hat man viele Namen für diesen Antrieb gefunden: *conatus*, *élan vital*, oder auch Libido. Ohne diese Antriebskräfte gibt es keine Bewegung und somit keine Änderungen. Schon bei dem amerikanischen Historiker Henry Adams ist

² Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*. New York 1973.

³ Thomas Pynchon: *Vineland*. Boston 1990.

die Trägheit der Grund für das Fehlen geschichtlichen Wandels.⁴ Keine Revolution in einer trägen Welt.

Wie aber wird Trägheit zur Sünde? »In his classical discussion of the subject in the *Summa Theologica*, Aquinas termed Sloth, or acedia, one of the seven capital sins,« bemerkt Pynchon. Der erste Begriff, den Pynchon ins Zentrum der Betrachtung stellt, ist ›capital.‹ Wie so oft sieht Pynchon eine »high magic to a low pun,« denn ›capital‹ hat zwar im Englischen die Bedeutung von sehr bzw. außerordentlich groß – wie in ›ein kapitaler Fehler‹ oder ›ein kapitaler Hirsch‹ – aber darüber hinaus noch eine juristische Bedeutung sowie, natürlich, die Bedeutung von Finanzkapital. Für manche Vergehen gibt es die Todesstrafe – ›capital punishment‹ –, womit der Staat ins Spiel gebracht wird. Im Deutschen gibt es heute lediglich ›Kapital-Verbrechen‹, aber für diese gibt es nicht die Todesstrafe. Es gibt zwar die *Todsünde*, die aber hat lediglich zur Folge, dass man, wenn man nicht bereut, in die Hölle kommt. Sie hat mit einem ›zweiten Tod‹ zu tun, nicht mit einer weltlichen Strafe:

He said he was using "capital" to mean "primary" or "at the head of" because such sins gave rise to others, but there was an additional and darker sense resonating luridly just beneath and not hurting the power of his argument, for the word also meant "deserving of capital punishment." Hence the equivalent term "mortal," as well as the punchier English "deadly."

Pynchons Bild ist daher ein genuin ›Englisches.‹ In seiner Strategie, abstrakte Konzepte auf eine sowohl stilistisch als auch thematisch niedrigere Ebene zu ziehen, stellt Pynchon zwei Sünder vor, die auf ihre Hinrichtung warten:

But come on, isn't that kind of extreme, death for something as lightweight as Sloth? Sitting there on some medieval death row, going, "So, look, no offense, but what'd they pop you for anyway?" "Ah, usual story, they came around at the wrong time of day, I end up taking out half of some sheriff's unit with my two-cubit crossbow,

4 Wie Adams betont, »matter tends, when at rest, to remain so, and when in motion, to move on in a straight line« (Henry Adams: *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston 1961, S. 441). Siehe auch: »[o]f all movements of inertia, maternity and reproduction are the most typical, and women's property of moving in a constant line forever is ultimate, uniting history in its only unbroken and unbreakable sequence« (ebd., S. 441).

firing three-quarter-inch bolts on auto feed. Anger, I guess ... How about you?"

"Um, well ... it wasn't anger ..."

"Ha! Another one of these Sloth cases, right?"

"... fact, it wasn't even me."

"Never is, slugger—say, look, it's almost time for lunch."

Gegen die staatszersetzende, tödliche Sünde der Trägheit wird in Amerika die Tugend der ›Aktivität‹ ins Feld geführt, wobei hier wiederum ein Wortspiel im Hintergrund steht, denn Aktivität heißt im Englischen auch ›industry‹. Es ist somit nicht mehr in erster Linie der Staat, sondern die Wirtschaft, die das Maß angibt. Nur, dass im puritanischen Amerika diese beiden Register nicht zu trennen sind. Wie Perry Miller notiert,

'[d]eadness of Heart' was the most insupportable curse the Puritan was called upon to bear. [...] Dullness, coldness, emptiness were more to be lamented than any specific sin [...]. The sermons denounce enemies and libertines and hypocrites, but they scale the heights of vituperation and scorn when they descant upon the 'glozing neuters of the world.'⁵

In *Gravity's Rainbow* bezieht sich Pynchon auf genau die Predigt von Hooke, auf die sich Miller bezieht, um jedoch sofort danach in einem seiner berühmten ›Texte zu unbekannten Melodien‹ die puritanische Aktivität gegen eine politische Aktivität auszuspielen:

Those whom the old Puritan sermons denounced as 'the glozing neuters of the world' have no easy road to haul down, Wear-the-Pantsers, just cause you can't see it doesn't mean that it's not there! Energy inside is just as real, just as binding and inescapable, as energy that shows. When's the last time you felt *intensely lukewarm*? eh? Glozing neuters are just as human as heroes and villains. In many ways they have the most grief to put up with, don't they? Why don't you, right now, wherever you are, city folks or out in the country, snuggled in quilts or riding the bus, just turn to the Glozing Neuter nearest you, even your own reflection in the mirror, and ... just ... sing,

5 Perry Miller: *The New England Mind: The Seventeenth Century*. Cambridge, MA 1939, S. 58.

How-dy neighbor, how-dy pard!
 Ain't it lone-ly, say ain't it hard,
 Passin' by so silent, day-after-day, with-out, even
 a smile-or, a friendly word to say? Oh, let me
 Tell ya bud-dy, tell ya ace,
 Things're fal-lin', on their face—
 Maybe we shouldstick together part o' the way, and
 Skies'll be bright-er some day!
 Now *ev'*rybody—⁶

In der amerikanischen Geschichte hat Benjamin Franklin mit seiner Autobiographie und dem *Poor Richard's Almanac* Schlüsseltexte für die Bedeutung der ›Aktivität‹ innerhalb des amerikanisch-protestantischen Lebensentwurfs geliefert, der seit Max Webers einschlägiger Studie *The Protestant Work Ethic* mit dem Kapitalismus kurzgeschlossen wurde.

Poor Richard was not shy in expressing his distaste for Sloth. When he was not merely repeating well-known British proverbs on the subject, he was contributing Great Awakening-style outbursts of his own—"O Lazy-bones! Dost think God would have given thee arms and legs if he had not designed thou shouldst use them?"

Obwohl der Adressat Gott ist, geht es um einen kapitalistischen Gott, dem gehuldigt werden muss, sowie um die Taktung des Lebens anhand einer göttlichen Stechuhr; anhand einer Logik des Kredits, wobei die Währung des Kredits die zu verrichtende Zeit selbst ist:

Beneath the rubato of the day abided a stern pulse beating on, ineluctable, unforgiving, whereby whatever was evaded or put off now had to be made up for later, and at a higher level of intensity. "You may delay, but time will not." And Sloth, being continual evasion, just kept piling up like a budget deficit, while the dimensions of the inevitable payback grew ever less merciful.

Die Zeit, die im religiösen Zeitalter noch durch die Glocken taktiert wurde, ist nun die Zeit der Fabrik: »Sloth was no longer so much a Sin

⁶ Pynchon: *Gravity's Rainbow* (wie Anm. 2), S. 677.

against God or spiritual good as against a particular sort of time, uniform, one-way, in general not reversible—that is, against clock time, which got everybody early to bed and early to rise.« Da müssen vier Stunden Schlaf reichen: »During the Poor Richard years, Franklin, according to the Autobiography, was allowing himself from 1 A.M. to 5 A.M. for sleep. The other major nonwork block of time was four hours, 9 P.M. to 1 A.M., devoted to the Evening Question, »What good have I done this day?« Dieses »good« umschließt sowohl ein moralisches als auch ein industrielles Register.

»You wouldn't happen to be a writer, by any chance?« beendet Pynchon die Unterhaltung der zwei schon erwähnten Gefangenen, und stellt so die Verbindung von Trägheit und Literatur her, denn es ist die kulturell und religiös eingebundene Aktivität, der sich Künstler entziehen. Künstler sind, vom Bruttosozialprodukt her gedacht, nicht ›industrious‹. Pynchon schlägt sich hier zum ersten Mal persönlich auf die Seite der Trägheit, wobei er den Diskurs wiederum ins Absurde treibt: »Writers of course are considered the mavens of Sloth. They are approached all the time on the subject, not only for free advice, but also to speak at Sloth Symposia, head up Sloth Task Forces, testify as expert witnesses at Sloth Hearings.«

Die Engführung von Künstler und Trägheit hat nicht nur damit zu tun, dass literarische Produktivität sich auf Worte begrenzt, die direkt in Geld konvertiert werden, sondern auch mit der Zeit, die vergeht, ohne dass man schreibt:

The stereotype arises in part from our conspicuous presence in jobs where pay is by the word, and deadlines are tight and final—we are presumed to know from piecework and the convertibility of time and money. In addition, there is all the glamorous folklore surrounding writer's block, an affliction known sometimes to resolve itself dramatically and without warning, much like constipation, and (hence?) finding wide sympathy among readers.

»Writer's block, however, is a trip to the theme park of your choice alongside the mortal sin that produces it«, notiert Pynchon. Die Ironie besteht darin, dass sich gerade aus der Trägheit heraus die Freiheit des Geistes entwickelt; die romantische Idee der ›recollection in tranquility‹; das von Nathaniel Hawthorne ins poetologische Feld geführte Träumen, aus dem sich die ›romance‹ sublimiert. Das ›unproduktive‹ Träumen und die Imagination sind Resultate der Trägheit und die Grundlagen der Kreativität, inklusive der Inspiration:

But Sloth's offspring, though bad—to paraphrase the Shangri-Las—are not always evil, for example what Aquinas terms Uneasiness of the Mind, or “rushing after various things without rhyme or reason,” which, “if it pertains to the imaginative power ... is called curiosity.” It is of course precisely in such episodes of mental traveling that writers are known to do good work, sometimes even their best, solving formal problems, getting advice from Beyond, having hypnagogic adventures that with luck can be recovered later on. Idle dreaming is often of the essence of what we do.

Aus diesem ungeordnetem Dahinträumen entsteht Kunst, und damit, wenn sie in den Markt eingespeist wird, auch Geld in Form von ›revenues‹. Pynchon unterscheidet jedoch zwischen dem wahren Träumen und dem belanglosen Daherreden. So geht es beim Film zwar um mehr Geld als bei der Literatur, in Hollywood liegt dem Gewinn jedoch zu oft eine der an die Trägheit angebundenen Sünden, das Herumreden, zu Grunde: »Like each of the other six, Sloth was supposed to be the progenitor of a whole family of lesser, or venial, sins, among them Idleness, Drowsiness, Restlessness of the Body, Instability and Loquacity«, bemerkt Pynchon. Nur zu oft entsteht aus einem seichten, belanglosen Dahergerede eine teure Filmproduktion mit großem Einspielergebnis:

Idle dreaming is often of the essence of what we do. We sell our dreams. So real money actually proceeds from Sloth, although this transformation is said to be even more amazing elsewhere in the entertainment sector, where idle exercises in poolside loquacity have not infrequently generated tens of millions of dollars in revenue.

II. EINE KURZE GESCHICHTE DER TRÄGHEIT

Pynchon erstellt in seinem Text eine Zeitlinie der Diskurse der Trägheit, wobei er Amerika als besonders träge herausstellt: »As a topic for fiction, Sloth over the next few centuries after Aquinas had a few big successes, notably Hamlet, but not until arriving on the shores of America did it take the next important step in its evolution.«

Anhand der Trägheit kann man den Wechsel der amerikanischen Kultur von der Religion zum Kapitalismus nachzeichnen. »By the time of *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall-Street* (1853), acedia had lost the last of its religious reverberations and was now an offense against

the economy.« Die Zeitspanne ist von der jungen Republik, der Zeit von Franklin, der einige merkwürdige Auftritte in Pynchons Roman *Mason & Dixon*⁷ hat, bis zur Zeit Melvilles:

Between Franklin's hectic aphorist, Poor Richard, and Melville's doomed scrivener, Bartleby, lies about a century of early America, consolidating itself as a Christian capitalist state, even as acedia was in the last stages of its shift over from a spiritual to a secular condition.

Pynchon bezieht sich auf eine der stringentesten und gleichzeitig geheimnisvollsten Geschichten Melvilles, in der die Hauptfigur, Bartleby, zur totalen Zersetzung der kapitalistischen Ökonomie ansetzt, ohne dass man genau wüsste, warum er dies tut. Zwar gibt es am Ende der Geschichte einen Hinweis, aber auch der kann die Radikalität Bartlebys nicht aufheben.

Right in the heart of robberbaron capitalism, the title character develops what proves to be terminal acedia. It is like one of those western tales where the desperado keeps making choices that only herd him closer to the one disagreeable finale. Bartleby just sits there in an office on Wall Street repeating, "I would prefer not to."

Es ist die unerbittliche Semantik dieser Phrase, anhand derer Bartleby den Kapitalismus aber auch die Nächstenliebe aufreißt. Wie ein Virus setzt sich der Satz in den Köpfen des Arbeitsgebers und der anderen Arbeitnehmer fest und wird zu deren Unbewusstem. Bartlebys sanfte Weigerung nicht nur zu arbeiten, sondern auch zu verschwinden, bringt den Arbeitgeber an den Rand der Verzweiflung, wobei sich die Arbeit auf das Kopieren legaler Dokumente bezieht. Medientechnisch ist Bartleby ein ›Kopierer‹ *avant la lettre*:

While his options go rapidly narrowing, his employer, a man of affairs and substance, is actually brought to question the assumptions of his own life by this miserable scrivener—this writer!—who, though among the lowest of the low in the bilges of capitalism, nevertheless refuses to go on interacting anymore with the daily order, thus bringing up the interesting question: who is more guilty of Sloth, a

7 Thomas Pynchon: *Mason & Dixon*. New York 1997.

person who collaborates with the root of all evil, accepting things-as-they-are in return for a paycheck and a hassle-free life, or one who does nothing, finally, but persist in sorrow?

Was war passiert? Es mag ein Hinweis darauf sein, dass Pynchon schon 1993 an seinem 1997 veröffentlichten Roman *Mason & Dixon* arbeitete, dass er die rechtwinkligen Straßennetze Philadelphias ins Feld führt, um den Wandel von einer menschlichen Unordnung und Geschichtlichkeit in eine Produktions- und Effektivitätsmaschinerie zu beschreiben, denn in *Mason & Dixon* wird genau diese Rasterung Amerikas ein Hauptmotiv bilden; das gewaltsame Austreiben des Irrationalen aus dem Rationalen; die Kartierung von Freiräumen. All dies ist in der Rasterung der amerikanischen Städte figuriert:

Philadelphia, by Franklin's time, answered less and less to the religious vision that William Penn had started off with. The city was becoming a kind of high-output machine, materials and labor going in, goods and services coming out, traffic inside flowing briskly about a grid of regular city blocks. The urban maze of London, leading into ambiguities and indeed evils, was here all rectified, orthogonal. (Dickens, visiting in 1842, remarked, "After walking about in it for an hour or two, I felt that I would have given the world for a crooked street.") Spiritual matters were not quite as immediate as material ones, like productivity!

In *Mason & Dixon* zeichnet Pynchon nicht nur die Faktualisierung und Rationalisierung der Welt genauestens nach, er verbindet sie zugleich mit dem Austreiben des Fiktionalen aus dem Faktischen. Die konzeptionelle Unterlage des Romans ist die unwiderstehliche Rationalisierung der Welt, wie sie Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* diagnostiziert hatte. Wenn man immer nur ›industrious‹ ist, dann fehlt die Zeit, sich Gegenwelten auszudenken. Der Tod der Imagination und der leeren Zeit des Müßiggangs erlaubt die Geburt einer in sich wahnsinnigen Taktierung des Tages, in dem keine Sekunde vergeudet wird: Das Austreiben der Träume aus der Wirklichkeit. Die lineare Logik der rationalen Zeit gegen die nichtlineare Logik der Traumzeit: *temps* gegen *durée*, Taktung gegen Dauer.

In the idea of time that had begun to rule city life in Poor Richard's day, where every second was of equal length and irrevocable, not much in the course of its flow could have been called nonlinear,

unless you counted the ungovernable warp of dreams, for which Poor Richard had scant use.

Mit der Rationalisierung verschwindet nicht nur die Träumerei, sondern auch die Potentialität an sich. Diversität wird gegen Bürokratisierung und Nutzen eingetauscht. Der helle Tag des Profits wird gegen das Reich der Nacht und der Kunst ausgespielt:

In Frances M. Barbour's 1974 concordance of the sayings, there is nothing to be found under "Dreams," dreams being as unwelcome in Philly back then as their frequent companion, sleep, which was considered time away from accumulating wealth, time that had to be tithed back into the order of things to purchase 20 hours of productive waking.

Die einzige Zeit zum Träumen muss die zwischen 9 und 1 gewesen sein, notiert Pynchon: »This must have been the schedule's only occasion for drifting into reverie—there would seem to have been no other room for speculations, dreams, fantasies, fiction. Life in that orthogonal machine was supposed to be nonfiction.«

Gegen diese Tendenz erhöht Pynchon die Trägheit zu einer heroischen Geste; zur Handlungsverweigerung bis in den Tod:

Bartleby is the first great epic of modern Sloth, presently to be followed by work from the likes of Kafka, Hemingway, Proust, Sartre, Musil and others – take your own favorite list of writers after Melville and you're bound sooner or later to run into a character bearing a sorrow recognizable as peculiarly of our own time.

Obwohl man bis hierhin den Eindruck haben muss, dass Pynchon ein schamloser Verfechter der Trägheit ist, wandelt sich im Folgenden das Bild. Denn wenn Trägheit nicht mehr gegen den puritanischen bzw. den kapitalistischen Aktionismus gerichtet ist, sondern gegen das Leben selbst, so wird sie zu einer wahren Sünde. Die wahre Trägheit nämlich ist das Fehlen des ›Lebens‹ und der Lebenskraft an sich. Die ›Sünde‹ der Depression und ihrer neuen Version, des Burn-out. Nicht umsonst umfasst die Kategorie der *acedia* neben der umgangssprachlichen Faulheit auch die ›Trägheit des Herzens‹, die ›Trübung des Willens‹, die ›Verfinsterung des Gemüts‹ und den ›Verlust der Tatkraft‹. Die ›Trägheit des Herzens‹ ist für Pynchon nur dann eine Tugend, wenn sie in

einem Weber'schen Amerika die Voraussetzung für die Produktion von Literatur ist.

“Acedia” in Latin means sorrow, deliberately self-directed, turned away from God, a loss of spiritual determination that then feeds back on in to the process, soon enough producing what are currently known as guilt and depression, eventually pushing us to where we will do anything, in the way of venial sin and bad judgment, to avoid the discomfort.

III. ENTROPIE

Wenn das Leben darin besteht, Differenzen zu produzieren, dann ist die Entropie das Maß für die schleichende Zunahme der Trägheit; für die graduelle, unausweichliche Nivellierung aller Unterschiede; der allgemeinen Tendenz des Menschen und des Universums zur Ruhe als größtmöglicher Unordnung. In seiner frühen, programmatischen Kurzgeschichte »Entropy« hat Pynchon das lebendige Chaos einer Party gegen die entropische Abschließung eines Milieus von der Außenwelt gestellt. Ein geschlossenes System, das geordnet scheint, ist in Wahrheit entropisch und »eintönig«. Audabe, die mit Callisto in seinem hermetisch abgeschlossenen Apartment lebt, kann am Ende der Geschichte die Entropie nur dadurch bekämpfen, dass sie ein Fenster einschlägt. Dagegen gesetzt ist, einen Stock tiefer, das offene, vordergründig chaotische System einer immer mehr ausufernden Party, das jedoch lebendig ist und vom Besitzer des Apartments so weit geordnet wird, dass es nicht in ein totales Chaos abgeleitet. Eine ganze Generation von Pynchon-Exegeten hat sich an dieser frühen Allegorie abgearbeitet.

Tyrone Slothrop, so haben findige Pynchon-Exegeten herausgefunden, ist ein Anagramm für »Sloth or Entropy«. Nicht umsonst ist in *Gravity's Rainbow* der fiktionale Tyrone Slothrop gegen den realen »founding father« John Winthrop gesetzt. Er ist der *preterite*, der Versager, der gegen den puritanischen Auserwählten gestellt wird. Er ist ein Vertreter der Übergangenen, die in Pynchons Werk stets die Sympathieträger sind, von Benny Profane aus Pynchons erstem Roman *V.* bis hin zu Doc Sportello aus *Inherent Vice*.⁸

⁸ Thomas Pynchon: *Inherent Vice*. New York 2009.

IV. VINELAND

Wenn der Essay auf der einen Seite auf *Mason & Dixon* ausgerichtet ist, so haftet ihm auf der anderen Seite noch der Schatten von *Vineland* an, Pynchons drittem Roman, der 1990 veröffentlicht wurde, und in dem Pynchon, wie in seinem Essay, das Medium des Fernsehens als politisches Dispositiv darstellt, mittels dessen gesellschaftliche und politische Trägheit erzeugt wird. Als politische Lähmung ist Trägheit eine wirkliche Sünde:

In this century we have come to think of Sloth as primarily political, a failure of public will allowing the introduction of evil policies and the rise of evil regimes, the worldwide fascist ascendancy of the 1920's and 30's being perhaps Sloth's finest hour, though the Vietnam era and the Reagan-Bush years are not far behind.

Im Roman hat das Fernsehen die amerikanische Gesellschaft zu Scheintoten gemacht; zu Zombies. In Pynchon's Terminologie: Die »Thanatoids«. Die, die alltäglich vor dem Fernseher hinsiechen. Die, die zu allem zu schlapp sind; insbesondere zur Revolution. Die Thanatoids aus *Vineland* – eine Gruppe fernsehsüchtiger Althippies, die in einer kommunenartigen Gemeinschaft dahinvegetieren – sind Pynchons Allegorisierung der durch das Fernsehen ruhiggestellten amerikanischen Bevölkerung, denen jedwede politische Intervention mittels der Berieselung eines zur Blödheit verkommenen Programms zerrinnt, in der politische Diskussion längst durch mediale Berieselung ersetzt worden ist und in der sich Menschen nicht länger für Werte einsetzen:

Fiction and nonfiction alike are full of characters who fail to do what they should because of the effort involved. How can we not recognize our world? Occasions for choosing good present themselves in public and private for us every day, and we pass them by. Acedia is the vernacular of everyday moral life. Though it has never lost its deepest notes of mortal anxiety, it never gets as painful as outright despair, or as real, for it is despair bought at a discount price, a deliberate turning against faith in anything because of the inconvenience faith presents to the pursuit of quotidian lusts, angers and the rest. The compulsive pessimist's last defense—stay still enough and the blade of the scythe, somehow, will pass by—

»Sloth is our background radiation, our easy-listening station—it is everywhere, and no longer noticed«, ist Pynchons desillusionierte Diagnose. An dieser Stelle sieht Pynchon den Übergang vom Kapitalismus zum Faschismus, zu dem, was Gilles Deleuze und Félix Guattari »Kontrollgesellschaft« genannt haben: dem politischen Hintergrundrauschen des Romans. *Vineland* entfaltet sich vor dem Hintergrund und im bläulichen Licht des Fernsehens, das sowohl als ideologisches als auch technologisches Dispositiv das Medium bildet, innerhalb dessen die politischen Entwicklungen der Reagan-Dekade in Amerika verhandelt werden. Dem gegenüber steht die Welt des Kinos, das für Pynchon einen sowohl medientechnisch – analog vs. digital – als auch künstlerischen Gegenentwurf bildet. In seiner Ubiquität macht das Fernsehen die amerikanische Realität zu einem televisionellen Phantasma. Frenesi masturbiert zur Fernsehserie CHiPS, es gibt »cable wars« und »tubal detox« Zentren. Am weitesten fortgeschritten ist die Durchdringung des Lebens mit dem Fernsehbildschirm bei den Thanatoids; den ultimativen »couch potatoes«:

Any discussion of Sloth in the present day is of course incomplete without considering television, with its gifts of paralysis, along with its creature and symbiont, the notorious Couch Potato. Tales spun in idleness find us Tubeside, supine, chiropractic fodder, sucking it all in, re-enacting in reverse the transaction between dream and revenue that brought these colored shadows here to begin with so that we might feed, uncritically.

Anstelle von politischer Aktion halbtote, faule »Hänger«. In dieser Szene werden alle sieben Todsünden gebündelt: *superbia*: Hochmut, *avaritia*: Geiz, *luxuria*: Wollust, *ira*: Zorn, *gula*: Völlerei, *invidia*: Neid, denn der Konsument

committing the six other deadly sins in parallel, eating too much, envying the celebrated, coveting merchandise, lusting after images, angry at the news, perversely proud of whatever distance we may enjoy between our couches and what appears on the screen.

In *Married with Children* hat sich das amerikanische Fernsehen selbst diese Allegorie kooptiert:

Is some kind of change already in the offing? A recent issue of *The National Enquirer* announced the winner of their contest for the King

of Spuds, or top Couch Potato in the United States, culled from about a thousand entries. "All I do is watch television and work," admits the 35-year-old bachelor, who keeps three TV sets blaring 24 hours a day at his Fridley, Minn., home and watches a fourth set on the job.

De profundis des traurigsten ›couch potato,‹ der in seiner medialen Präsenz nicht wenig an Zoyd Wheeler erinnert, welcher am Anfang des Romans medienwirksam durch eine falsche Fensterscheibe springt, um weiterhin seinen ›disability check‹ zu erhalten, entsteht jedoch vielleicht eine Wiedergeburt:

There's nothing I like more than sitting around with a six-pack of beer, some chips and a remote control. ... The TV station even featured me in a town parade. They went into my house, got my couch and put it on a float. I sat on the couch in my bathrobe and rode in the parade!

So als ob sich Pynchon Nam June Paiks Installation *Zen for TV* zum Modell genommen hätte, erkennt er in der Zerstreuung und der Intensivierung der medialen Beschallung so etwas wie die Geburt einer poetischen Intensität:

Sure, but is it Sloth? The fourth television set at work, the fact that twice, the Tuber in question mentions sitting and not reclining, suggest something different here. Channel-surfing and VCR-jockeying may require a more nonlinear awareness than may be entirely compatible with the venerable sin of Sloth—some inner alertness or tension, as of someone sitting in a yoga posture, or in Zen meditation.

Aber vielleicht auch nicht, denn andere, zu dieser Zeit noch fest an den Fernseh Bildschirm angeschlossene Medien wie Computerspiele haben vielleicht das Potenzial des Zappens schon abgelöst:

Is Sloth once more about to be, somehow, transcended? Another possibility of course is that we have not passed beyond acedia at all, but that it has only retreated from its long-familiar venue, television, and is seeking other, more shadowy environments—who knows? computer games, cult religions, obscure trading floors in faraway cities—ready to pop up again in some new form to offer us cosmic despair on the cheap.

In vielerlei Hinsicht ist Pynchons Aufsatz mit *Vineland* verwoben. Insbesondere durch dessen Bearbeitung des Mediums Fernsehen oder, wie Pynchon verächtlich schreibt, ›The Tube.« Gegen die gnadenlose Behandlung des Fernsehens im Roman nimmt sich das Ende des Aufsatzes fast optimistisch aus. Es geht um einen Medienmoment, der heute schon so naturalisiert ist, dass man sich erneut klar machen muss, dass es eine Zeit ohne ein kleines Wunderwerk gab: In einer Zeit vor der unsrigen mussten Fernsehzuschauer immer aufstehen, um das Programm zu ändern. Bis es dann, mit dem Anwachsen der Sender, eine Fernbedienung gab, über deren Funktion Lorenz Engell in *Fernsehtheorie: zur Einführung* wichtiges gesagt hat. Diese erlaubt das ›Zappen‹ und redefiniert somit »das Medium als Möglichkeitsraum« im Gegensatz zum Medium als Raum der reinen »Übertragung.«⁹ Man kann nun, ohne aufzustehen, den Sender wechseln, wenn einem das Programm nicht gefällt.

Yet, chiefly owing to the timely invention—not a minute too soon!—of the remote control and the VCR, maybe there is hope after all. Television time is no longer the linear and uniform commodity it once was. Not when you have instant channel selection, fast-forward, rewind and so forth.

Es ist, als wäre die Zeit manipulierbar geworden. »Time-axis manipulation« hatte Friedrich Kittler das genannt.¹⁰ Für Pynchon heißt dies, dass der Konsument in der Lage ist, zu analysieren und Handlungsmacht auszuüben. An dieser Stelle wird Pynchons Text schwierig. Wenn Zeit als endlose Ressource behandelt wird und Trägheit auf dieser Unendlichkeit beruht, dann ist die Videozeit eine manipulierbare, endliche Ressource und damit beherrschbar. Daher werden Sünden gegen diese Zeit neu zu definieren sein, d. h. die Trägheit ist nicht länger adäquat.

Video time can be reshaped at will. What may have seemed under the old dispensation like time wasted and unrecoverable is now perhaps not quite as simply structured. If Sloth can be defined as the pretense, in the tradition of American settlement and spoliation, that time is one more nonfinite resource, there to be exploited forever, then we may for now at least have found the illusion, the effect, of

⁹ Lorenz Engell: *Fernsehtheorie: zur Einführung*. Hamburg 2012, S. 140.

¹⁰ Friedrich Kittler: *Real time analysis. Time axis manipulation*. In: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 182–207.

controlling, reversing, slowing, speeding and repeating time—even imagining that we can escape it. Sins against video time will have to be radically redefined.

Innerhalb einer solchen nicht-teleologischen Zeit wird Trägheit nicht mehr in den linearen religiösen und wirtschaftlichen Registern zu fassen sein. Sie löst sich in den nicht-linearen Zeitverschiebungen auf:

Unless the state of our souls becomes once more a subject of serious concern, there is little question that Sloth will continue to evolve away from its origins in the long-ago age of faith and miracle, when daily life really was the Holy Ghost visibly at work and time was a story, with a beginning, middle and end. Belief was intense, engagement deep and fatal. The Christian God was near. Felt. Sloth—defiant sorrow in the face of God's good intentions—was a deadly sin.

Und Pynchon geht noch weiter als Video. In den neuen, gerade entstehenden Videospielen zeichnet sich eine neue virtuelle Trägheit ab. Was wäre, wenn die Spieler in den virtuellen Spielen auch keine Lust hätten? Wenn es in den aktivitätssaturierten virtuellen Welten Faulpelze gäbe, die keine Lust hätten; nicht keine Lust zu spielen, sondern *im* Spiel keine Lust hätten zu spielen. Ego-Shooter, die sich hinlegen und nicht mehr rumballern, weil sie zu müde sind und sich den nervenden Anforderungen des Spiels im Spiel nicht mehr stellen wollen. Tamagotchi-Spieler, denen es zu viel Mühe macht, ihre Tierchen zu füttern; die ersten virtuellen Maschinenstürmer:

Perhaps the future of Sloth will lie in sinning against what now seems increasingly to define us—technology. Persisting in Luddite sorrow, despite technology's good intentions, there we'll sit with our heads in virtual reality, glumly refusing to be absorbed in its idle, disposable fantasies, even those about superheroes of Sloth back in Sloth's good old days, full of leisurely but lethal misadventures with the ruthless villains of the Acedia Squad.

AVARITIA

CLAUDIA LIEBRAND

IN GREED WE TRUST

Oliver Stones *Wall-Street*-Filme

Auf der Aktionärsversammlung von Teldar Paper greift in Oliver Stones Film *Wall Street*¹ Gordon Gekko als Hauptaktionär der Firma zum

1 *Wall Street*, USA 1987; Regie: Oliver Stone; Buch: Oliver Stone, Stanley Weiser; Produktion: Edward R. Pressman; Darsteller: Charlie Sheen, Michael Douglas, Daryl Hannah, John C. McGinley, Hal Holbrook, Martin Sheen, Terence Stamp; Kamera: Robert Richardson; Schnitt: Claire Simpson; Musik: Stewart Copeland; Kostüme: Ellen Mirojnick; Studio: Fox. Die Bildnachweise entstammen: *Wall Street*, BRD-DVD (Edition: Cine Project) von Twentieth Century Fox Home Entertainment; Erscheinungsdatum: 19.3.2010. Zu *Wall Street* siehe unter anderem: Raymond Arsenault: *Wall Street* (1987): The Stockbroker's Son and the Decade of Greed. In: *Film & History* 28, 1–2 (1998), S. 1627; James Berardinelli: *Wall Street* (16.7.2009). In: Reelviews Movie Reviews. URL: http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifizier=1719 (8.10.2014); Daniel Bickermann: Im Namen des Vaters (4.10.2010). In: Schnitt Online. URL: <http://www.schnitt.de/236,6394,01> (8.10.2014); Fernando F. Croce: *Wall Street* (15.9.2007). In: Slant Magazine. URL: <http://www.slantmagazine.com/film/review/wall-street/3112> (8.10.2014); Martin S. Fridson: *Wall Street*. In: Robert Brent Toplin (Hrsg.): *Oliver Stone's USA. Film, History, and Controversy*. Lawrence 2000, S. 120–134; Desson Howe: *Wall Street* (11.12.1987). In: *The Washington Post*. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/wallstreetrhowe_aoc89b.htm (8.10.2014); John W. Jordan: Good and Bad Fathers as Moral Rhetoric in *Wall Street*. In: *Fathering* 7,2 (2009), S. 180–195; Rita Kempley: *Wall Street* (11.12.1987). In: *The Washington Post*. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/wallstreetrkempley_a09f97.htm (8.10.2014); John Stone: Evil in the Early Cinema of Oliver Stone: *Platoon* and *Wall Street* as Morality Plays. In: *Journal of Popular Film and Television* 28, 2 (2000), S. 80–87. Anregungen und Hinweise verdanke ich Asokan Nirmalarajah, Peter Scheinpflug, Thomas Wortmann, Gereon Blaseio und Vanessa Höving.

Mikrofon und preist die *avaritia*:²

The point is, ladies and gentleman, that greed, for lack of a better word, is good. Greed is right, greed works. Greed clarifies, cuts through, and captures the essence of the evolutionary spirit. Greed, in all of its forms; greed for life, for money, for love, knowledge has marked the upward surge of mankind. And greed, you mark my words, will not only save Teldar Paper, but that other malfunctioning corporation called the USA.

Dieses Plädoyer für die Gier ist eine der Schlüsselszenen von Stones Finanzthriller – einem Kultfilm der 80er –, dessen heimlicher Protagonist³ der dynamische und skrupellose *corporate raider* Gordon Gekko⁴ ist – gespielt vom hierfür Oscar-prämierten Michael Douglas.⁵ Das selbstgefällig-souveräne Auftreten und die aggressiv-manipulative Rhetorik des zur Finanzweltlegende stilisierten Gekko fand Bewunderer unter den Yuppies jener Jahre, die die Figur nicht als Bösewicht, sondern als nachzuahmende Leitfigur rezipierten, die sie dazu inspiriert habe, den Berufsweg des Brokers einzuschlagen.

2 Das Lateinische unterscheidet nicht zwischen ›Gier‹ und ›Geiz‹ – beides fällt unter den Begriff *avaritia*. Vgl. hierzu: *avaritia*. In: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Erster Band. Ausgearbeitet von Karl Ernst Georges. Basel 1962, Sp. 754–755.

3 Den Academy Award bekam Michael Douglas 1988 dann auch als *Best Actor in a Leading Role*.

4 Der Film und sein Sequel *Wall Street: Money Never Sleeps* versehen eine Vielzahl seiner Figuren mit sprechenden Namen, wie etwa Bud (von allen »Buddy«, Freund, gerufen), Fox (erinnert an »verschlagen wie ein Fuchs«), Gordon Gekko (ein Gecko ist ein Kaltblüter, eine kleine Echse), Carl (von Karl, althd. *karal*, der Freie) und Jake Moore (verweist auf *more*, »mehr«).

5 Für Michael Douglas, bis dahin auf ›Helden‹ abonniert, war dies die erste Rolle als charismatisches Scheusal, eine Rolle, die er darauf noch erfolgreich variieren sollte. So wurde er ab Ende der 1980er zu Hollywoods Repräsentanten des modernen weißen Amerikaners aus der Middle- bis Upper-Class, ein privilegierter, egoistischer Misanthrop, der als ›Sündenbock‹ für gekränkte Singlefrauen (*Fatal Attraction*, USA 1987), beleidigte Japaner (*Black Rain*, USA 1989), erboste Homosexuelle (*Basic Instinct*, USA/Fr 1992) und verärgerte Feministinnen (*Disclosure*, USA 1994) in Stellung gebracht wurde.

Eingefangen ist diese Bewunderung etwa in Ben Youngers *Boiler Room* (USA 2000), in dem einige junge Banker zusammen sitzen, sich ihren Lieblingsfilm anschauen und Gekkos *lines* auswendig mitsprechen: »Lunch is for wimps«, »If you need a friend, get a dog«, »It's all about bucks, kid. The rest is conversation«, »Jesus, if this guy owned a funeral parlor nobody would die!«, um nur einige weitere zu nennen.

Stone rekurriert mit den »Gier ist gut«-Ausführungen seiner Filmfigur auf eine Rede, die eine Galionsfigur der Börsenmakler, Ivan Boesky – neben Carl Icahn eines der Real-Life-Vorbilder für Gekko –, am 18. Mai 1986 vor Absolventen der Haas School of Business der University of California, Berkeley gehalten hatte: »Greed is all right, by the way. I want you to know that. I think greed is healthy. You can be greedy and still feel good about yourself.«⁶

Was Boesky – und in seinem Gefolge der fiktionale Gordon Gekko – uns predigt, hat allerdings keinerlei Neuigkeitswert. Reformuliert wird nichts anderes als Mandevilles Formel *private vices – public benefits*. Der unsichtbaren Hand des Marktes – so die klassische volkswirtschaftliche Theorie⁷ – gelinge es, dass das eigennützige Streben jedes Einzelnen zur Maximierung des Volkseinkommens führe. Bernard Mandeville fasst diesen Zusammenhang pointiert in seinem Paradox zusammen, das nicht-ethisches Verhalten der Einzelnen in gesamtgesellschaftliches Wohl verwandelt. Bereits 1705 publizierte der Sozialtheoretiker noch anonym *The Grumbling Hive: or, Knaves Turn'd HONEST* (*Der Unzufriedene Bienenstock oder Die ehrlich gewordenen Schurken*), in dem er sein Paradox explizierte. Ab 1714 ergänzte Mandeville seinen Text mit Anmerkungen und ergänzenden Essays unter dem Titel *The FABLE of the BEES: or, Private Vices, Publick Benefits* (*Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*). Er beschäftigte sich – so Mandeville – mit

einige[n] Verfehlungen und Mißbräuche[n], die man den verschiedenen Berufen und Ständen allgemein zur Last legt. Darauf zeige ich,

⁶ Zitiert nach Bob Greene: A \$100 Million Idea: Use Greed for Good (15.12.1986). In: Chicago Tribune. URL: http://articles.chicagotribune.com/1986-12-15/features/8604030634_1_ivan-boeskys-greed-fund (8.10.2014). Noch im selben Jahr wurde Boesky eine 100-Millionen-Dollar-Strafe wegen Insiderhandels auferlegt.

⁷ Mandeville nimmt bereits mehr als ein halbes Jahrhundert vor den Publikationen von Adam Smith, dem Gründervater der ökonomischen Theorie, zentrale volkswirtschaftliche Axiome vorweg.

wie gerade diese Fehler aller einzelnen Menschen durch geschickte Behandlung und Lenkung der Größe und dem irdischen Glücke der Gesamtheit dienstbar gemacht worden sind. Und schließlich beschreibe ich, was die notwendige Folge von allgemeiner Redlichkeit und Tugend, von Mäßigkeit, Unschuld und Zufriedenheit des ganzen Volkes sein würde, und beweise dadurch, daß – wenn die Menschheit von den ihr nun einmal anhaftenden Schwächen geheilt werden könnte – daß sie dann auch nicht mehr solche umfangreiche, mächtige und hochkultivierte Gemeinschaften würde bilden können, wie sie dies in den verschiedenen großen Republiken und Monarchien seit der Welt Beginn getan hat.

[...]

So klagt denn nicht: [...] für Tugend hat's
In großen Staaten nicht viel Platz.

[...] Mit möglichstem Komfort zu leben,
Im Krieg zu glänzen und doch zu streben,
Von Lastern frei zu sein, wird nie
Was andres sein als Utopie.
Stolz, Luxus und Betrugerei
Muß sein, damit ein Volk gedeih'.
Quält uns der Hunger oft auch gräßlich,
Zum Leben ist er unerläßlich.

[...]

Genauso uns das Laster nutzt,
Wenn das Gesetz es kappt und stutzt,
Ja, ist so wenig aufzugeben
Für Völker, die nach Größe streben,
Wie Hunger ist, damit sie leben.
Mit Tugend bloß kommt man nicht weit[.]⁸

Nun lässt *Wall Street* seinen schillerndsten Finanzhai zwar Mandevilles Paradox formulieren – das aber geschieht in denunziatorischer satirischer Absicht. Gier – das sollen wir verstanden haben, wenn wir an das Ende des Films gekommen sind – ist falsch, ist schlecht, ist verwerflich. Die Gierigen landen im Gefängnis, die Gesellschaft profitiert nicht von ihnen, sondern ist vor ihnen zu schützen. Und was für die Gier gilt (*Greed war*

⁸ Bernard Mandeville: Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile. Mit einer Einleitung von Walter Euchner. Frankfurt a. M. 1980, S. 61, 92.

der Arbeitstitel von *Wall Street*),⁹ so können wir schließen, gilt auch für die anderen Todsünden des Septupels neben der *avaritia* – sie sind schlecht: die *superbia*: Hochmut, (Stolz, Übermut, Hoffart),¹⁰ *luxuria*: Wollust (Genussucht, Vergnügungssucht),¹¹ *ira*: Zorn (Rachsucht, Erbitterung),¹² *invidia*: Neid (Eifersucht, Missgunst),¹³ *gula*: Völlerei (Genussucht, Schlemmerei),¹⁴ *acedia*: Faulheit (mürrisches Wesen,¹⁵ Trägheit, geistliche Trägheit, Trägheit des Herzens),¹⁶ die *Wall Street* ebenfalls thematisiert – und zur Gier in Beziehung setzt. Über weite Strecken des Films gar wird die *avaritia* fast vollständig durch eine andere Sünde überschrieben, durch *ira*, der Bereicherungsplot in einen Racheplot transkribiert: rächt sich doch Bud Fox an seinem ehemaligen Idol Gekko. Ganz explizit, und mit eleganter Beiläufigkeit, wird das Sündenthema (und das Schuldthema) des Films auch etwa in den Dialogen zwischen Fox und der Empfangsdame seiner Firma verhandelt. Gleich die erste Begrüßung, der wir beiwohnen, führt das Sujet ein (Sekretärin: »How you doing, Buddy?« – Bud Fox: »Great, Carolyn. Doing any better would be a sin«), das iteriert wird – auf der Höhe seines Erfolgs flüstert Bud Carolyn zu: »Any better and I'll be guilty«.

Während Gekko die Umwertung der Werte predigt, die Reinterpretation des bis ins späte Mittelalter wirkmächtigen Konzepts der Todsünde unter den Bedingungen der Moderne als Movens für gesellschaftlichen Fortschritt und volkswirtschaftliches Wachstum, wie sie von Mandeville und anderen vorgenommen wurde, nachvollzieht, hält *Wall Street*, wie ein vormodernes *morality play* einerseits und wie ein postmodernes

9 Der Arbeitstitel *Greed* verweist auf Erich von Stroheims Vanityprojekt aus den 20er Jahren. Von Stroheims Stummfilmfassung von neun Stunden wurde auf 140 Minuten gekürzt – und gilt seither als einer der großen verschollenen Filme der Filmgeschichte.

10 Vgl. *superbia*. In: Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Zweiter Band. Ausgearbeitet von Karl Ernst Georges. Basel 1962, Sp. 2931.

11 Vgl. *luxuria*. In: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch (wie Anm. 10), Sp. 736–737.

12 Vgl. *ira*. In: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch (wie Anm. 10), Sp. 445.

13 Vgl. *invidia*. In: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch (wie Anm. 10), Sp. 427–428.

14 Vgl. *gula*. In: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch (wie Anm. 10), Sp. 2982.

15 Vgl. *acedia*. In: Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch (wie Anm. 10), Sp. 73.

16 Vgl. F. Wulf: Trägheit. In: Josef Höfer und Karl Rahner (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Band 10. Freiburg i. Br. 1965, Sp. 302–303.

kapitalismuskritisches, die Rückkehr der Ethik in die Wirtschaft forderndes Plädoyer andererseits, an dem Sündenkatolog und seinen Setzungen fest – insbesondere die Gier ist, so die Botschaft des Films, zu bekämpfen.

Längst nicht alle Zuschauer – davon war eingangs die Rede – sind diesem kritischen Blick von Stones Film auf Gordon Gekko und dessen Gier-Credo gefolgt. Etliche Kinogänger erkoren Gekko vielmehr zu einer adorierten Leitfigur. Nun ist das Phänomen, dass Rezipienten ihre Sympathien gegen die ›Intention‹ eines Autors oder Regisseurs verteilen noch älter als das Kino, so alt wie die Literatur. In Samuel Richardsons Briefroman *Clarissa* etwa (um neben Mandevilles Publikation noch auf einen zweiten Text aus dem 18. Jahrhundert zu verweisen, der ein beliebiger ist, es könnten zahlreiche Beispiele genannt werden) wird die – das hat Barbara Vinken herausgearbeitet – Legende einer neuen Heiligen erzählt, eine Heilsgeschichte, die nach dem Muster der Heiligen Schrift nicht psychologisch-einführend, sondern allegorisch zu lesen ist. Der Protagonist Lovelace, der Clarissa entführt und sie vergewaltigt, macht sie nicht zur Hure, sondern zur Heiligen. Der Tod der immer durchgeistigteren Protagonistin beendet nicht einen Lebenslauf in absteigender Linie, sondern ermöglicht Clarissas Vermählung mit dem himmlischen Bräutigam. Die empirischen Leserinnen und Leser Richardsons hatten für die allegorische Lesbarkeit des Romans allerdings keinen Blick. Sie rezipierten Clarissas *vita* nicht als Heiligenlegende und ihren Tod als Anlass ewiger Freude und als *most happy ending*. Stattdessen beweinten sie ihr Schicksal und trauerten der nicht zustande gekommen Hochzeit nach.¹⁷ Erfolgreich war Richardsons Roman, weil die Leser(innen) seine Vorgabe, *Clarissa* allegorisch zu lesen, missachteten. Sie ignorierten die religiöse Predigt und hielten sich an deren säkulare Verkleidung, die Figurenpsychologie, die romanhafte Handlung. Die Leserinnen liebten

17 Zu Recht stellt Barbara Vinken heraus, dass »Clarissas Geschichte [...] erfolgreich [wa]r, weil sie nicht als *Divina Commedia*, sondern als Tragödie gelesen worden ist. Die Tragödie ist die verpaßte Liebe in dieser Welt, über die die Leser – und besonders die Leserinnen – nicht durch das Versprechen einer Verzückung im Jenseits hinweg getröstet werden konnten. In Clarissa sahen sie weniger eine Heilige, die Braut Christi geworden ist, als eine Frau, die zum Unglück in der irdischen Liebe verdammt war. Zu Richardsons großem Leidwesen votierten seine Leserinnen für sinnliche Liebe und ein Leben auf dieser Welt.« Barbara Vinken: Unentrinnbare Neugierde – Die Weltverfallenheit des Romans: Richardsons *Clarissa* und Laclos' *Liaisons dangereuses*. Freiburg i. Br. 1991, S. 127.

Lovelace als ihren *prince charming*, fassten ihn nicht als Teufel in Menschengestalt auf, sondern als Protagonisten mit erotischer *attrattiva*, als begehrenswerten Fluchtpunkt ihrer Phantasien.

So perspektiviert ist Gekko Stones Lovelace: Die Figur, an der ein moralisches Exempel statuiert werden soll, mutiert für etliche Rezipienten zum *role model*.¹⁸ Stones Entscheidung, Gekko im Sequel des Films, das übertitelt ist mit *Wall Street: Money Never Sleeps*,¹⁹ sein Herz und seinen Familiensinn

18 Viele Zuschauer – gerade auch der letzten Jahre – vollziehen die Perspektivierung von Gekko als ›böse‹, die *Wall Street* vornimmt, nicht nach – so argumentiert einer der Kommentare auf der Imdb.com-Seite: »So I'm watching this movie for the first time last night, and I'm wondering, OK, what does Gekko do that's so evil anyway? The character pushes every anti-yuppie button the audience will respond to, but in terms of his actual actions, is anything he does that bad? Let's see ... first off, insider dealing on Bud's tip on Blue Star Airline's favorable ruling: Ok, but half the bloody street is guilty of that one. In fact, Gekko's biggest tipoff, on a rival's plan to buy Anacott steel, is through perfectly legal (if aggressive) sluething. Straw purchases and off-balance-sheet transactions through shadow accounts ... much worse, but the movie dwells little on this, and is vague on the details. So not proved. ›Greed is good‹ speech delivered to the stockholders of Telstar paper. It's modelled on the mantra of the big 80s leveraged buyout kings like Perelman. And it's supremely dishonest, in that Gekko lives to pump and dump stocks, or strip/break up corporations, not to manage them. So the worst charge is that Gekko is [...] dishonest about his intentions [...]. Misleading people in the pursuit of business. I know, unheard of! Plans to break up Bluestar Airlines? Yes, Gekko lies about his intentions, but what of it? The company is losing money hand over fist. Selling off its assets might be the best deal for shareholders. However much the movie tries to frame the story as ›evil corporate plutocrat tosses virtuous working stiff out of work for profit‹, it's Bud Fox's father, the union leader, who comes off the chief villain – inflexible, unwilling to face the reality that the company he's working for is failing, and unwilling to either take labor concessions, or alternately, accept the winding up of the company and move on. Seriously, why is Gekko considered so evil? Compared to recent real crooks like Fastow, Lay, Abramoff or Madoff, he comes across as positively ethical.« glasperg: What does Gekko do that's so evil anyway? (17.8.2011). In: The Internet Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0094291/board/thread/187136678> (5.9.2011).

19 *Wall Street: Money Never Sleeps*, USA 2010; Regie: Oliver Stone; Buch: Alan Loeb, Stephen Schiff; Produktion: Eric Kopeloff, Edward R. Pressman; Darsteller: Michael Douglas, Shia LaBeouf, Carey Mulligan, Josh Brolin; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: David Brenner, Julie Monroe; Musik: Craig

entdecken zu lassen, ›entschärft‹ die Figur, holt sie – so lasen es Teile der Kritik – zurück ins Gutmenschentum. Verwandelt werde das Objekt der Bewunderer, die den gewissenlosen aalglatt-smarten gesellschaftlichen Aufsteiger schätzten, in einen geläuterten Alten mit Gemüt.²⁰

Uneindeutig bleibt die Verhandlung des Kapitalismus in beiden *Wall-Street*-Filmen. Zwar betonte die Filmkritik Stones sezierenden Blick auf die Auswüchse der Börsen und der Kapitalmärkte der 80er Jahre im Prequel.²¹ Konzeptualisiert wird ›die Börse‹, ›der Markt‹, schauen wir zunächst auf den Film des Jahres 1987, aber nicht als strukturell prekäres

Armstrong; Kostüme: Ellen Mirojnick; Studio: Fox. – Die Bildnachweise entstammen: *Wall Street: Money Never Sleeps*, BRD-DVD von Twentieth Century Fox Home Entertainment; Erscheinungsdatum: 18.3.2011. Die Handlung spielt jeweils zwei Jahre vor dem Jahr der Veröffentlichung (1985 respektive 2008) und rekurriert auf realhistorische Ereignisse in der Finanzwelt, den Insider-Trading-Skandalen Mitte der 1980er und den Börsencrash am Ende der 2000er Jahre. Die zeitnahe filmische Dramatisierung amerikanischer Gegenwartsgeschichte machte beide Filme zu großen Kassenerfolgen, wobei der polemische, geradlinigere erste *Wall-Street*-Film mehr Anklang bei der zeitgenössischen Kritik fand als der weniger eindeutig kritische, eher versöhnlich gestimmte zweite Film *Wall Street: Money Never Sleeps*. Betitelt ist das Sequel mit einem Gekko-Zitat aus dem ersten *Wall-Street*-Film: »Money never sleeps«. – Zu *Wall Street: Money Never Sleeps* siehe unter anderem: Michael Althen: Haifisch ohne Zähne: Stones *Wall Street* (21.10.2010). In: FAZ.NET. URL: <http://www.faz.net/artikel/S31176/video-filmkritik-haifisch-ohne-zaehne-stones-wall-street-30001081.html> (8.10.2014); Joyce Appleby: Through a Lens Darkly: Oliver Stone's *Wall Street* (1.4.2011). In: Perspectives on History, April 2011. URL: <http://www.historians.org/perspectives/issues/2011/1104/1104fil2.cfm> (8.10.2014); Lars-Olav Beier und Philipp Oehmke: Es ist Endzeit (11.10.2010). In: Spiegel Online. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-74184492.html> (8.10.2014); Ryan Gilbey: The money will roll right in. In: New Statesman, 4.10.2010, S. 72–74; Batia Wiesenfeld und Gino Cattani: Business Through Hollywood's Lens. In: Harvard Business Review, October 2010, S. 146–147.

20 Gekko, so hebt beispielsweise Ryan Gilbey hervor, »ends the story [...] as a changed man«. Gilbey: The money will roll right in (wie Anm. 19), S. 74.

21 Meist wird der Begriff Prequel dann verwendet, wenn eine Fortsetzung (genauer: ›Voransetzung‹) zu seinem bestehenden Film gedreht wird, dessen erzählte Zeit vor diesem Film angesiedelt ist. Die Perspektive, die hier eingenommen wird, ist jedoch die, dass jedes Sequel aus dem Film, den es fortsetzt, ein Prequel macht, wie auch das Remake das Original herstellt. Vgl. hierzu Katrin Oltmann: Remake – Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960. Bielefeld 2008.

System, sondern als wirtschaftlicher Raum, in dem ehrenwerte Männer ihrem anstrengenden Beruf nachgehen. Weibliche Broker kommen nur sehr vereinzelt ins Bild – die Wall Street der Mittachtziger, die uns Stone zeigt, ist ein Ort, an dem Männer miteinander agieren:²² Frauen nehmen als Prostituierte, Geliebte, Ehefrauen nur Positionen im Privaten ein.²³ Wie im Gangsterfilm, im Kriegsfilm, im Western bewegen wir uns auch im – in der Regel nicht als Genre konzeptualisierten – Börsenfilm in einem Raum, der homosozial strukturiert ist. Es sind Männer, die mit anderen Männern Geld ›machen‹ und um Geld konkurrieren (das sie dann in Statussymbole stecken, zu denen auch Frauen gehören). Während *Wall Street* die Geschichte von Bud Fox erzählt, der sich – so seine *initiation story* – zwischen einer guten Vaterfigur (seinem ›echten‹ Vater)²⁴ und einer bösen Vaterfigur (seinem Idol Gordon Gekko) entscheiden muss (vgl. Abb. 1),²⁵ hat es der Protagonist des Sequels Jake Moore gleich mit drei Vaterfiguren zu tun (Louis Zabel, Bretton James und Gordon Gekko), im Umgang mit denen er sich ›als Mann‹ konstituieren muss.

Mutterfiguren spielen dagegen keine Rolle (im Prequel) oder nur als Witzfigur: In *Wall Street: Money Never Sleeps* treffen wir wiederholt auf Jakes Mutter, eine einstige Krankenschwester, die inkompetent und hysterisch versucht, ihr Geld als Immobilienmaklerin zu verdienen, aber auf ständige Geldspritzen ihres Sohnes angewiesen ist. Während die Freundin des Protagonisten in *Wall Street* die abgelegte Geliebte des Tycoons Gekko ist (und aus dem Leben von Bud Fox verschwindet, als dieser sich mit seinem Mentor überwirft), wird Jake Moores Freundin Winnie Gekko als junge Frau mit Idealen präsentiert: Sie hat eine ›linke Website‹ aufgebaut

22 In *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* hat Jochen Hörisch sich mit dieser ›Homosexualität‹ des Geldes beschäftigt: Vgl. Jochen Hörisch: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a. M. 1996, S. 117–121. Hörisch spricht von der ›homosexuellen Aura des Geldes, das sich zinstragend vermehrt, ohne sich auf sein anderes (heterosexuell) einzulassen‹. Ebd., S. 120.

23 Zwar arbeitet Darien, Buds Freundin, als Innenarchitektin – als solche präsentiert sie sich allerdings in erster Linie als Frau, die es versteht, das Geld ihrer männlichen Kunden auszugeben.

24 Gespielt wird Bud Fox' Vater vom tatsächlichen Vater des Schauspielers Charlie Sheen – von Martin Sheen.

25 Neben diesen zwei ›großen‹ Vaterfiguren, die um die Seele des Zöglings streiten, führt der Film allerdings noch weitere väterlich konnotierte Figuren ein: etwa den Börsenmakler Lou Mannheim – einen Börsianer der ›alten‹ Schule –, der den jungen Kollegen, den er mit »kid« und »my son« anspricht, zu nachhaltigen Geschäften mahnt.

(mit 100 Millionen Dollar auf einem Schweizer Nummernkonto fehlen weder Gelassenheit noch Muße für ein solches Steckenpferd), die dem Finanzsektor auf die Finger schaut und Missstände anprangert. Erfolgreich Einfluss auf die Verhältnisse zu nehmen, vermag aber auch Winnie erst nach Intervention ihres Freundes Jake.



1 Bud Fox zwischen seinen Vätern

Dieser homosoziale *bias* beider *Wall-Street*-Filme ist zu beziehen auf die durchgehende Semantisierung der Börse als *weiblich*, wie sie spätestens seit Anfang des 19. Jahrhundert vorgenommen wird. Es sind Zuschreibungen des weiblichen Geschlechtscharakters, mit denen das kulturelle Repertoire die Börse fasst: Sie ist irrational, hysterisch, hektisch, nervös, verführt zu Spekulation. Und diese »Konzeption der Spekulation als Ort des Weiblichen macht den Spekulant zum Mann.«²⁶ Für ausdifferenzierte Frauenrollen ist weder im Prequel noch in *Wall Street: Money Never Sleeps* ›Raum‹, da die Position des Weiblichen durch Markt und Börse bereits ›überbesetzt‹ ist. In *Wall Street* erscheint die Börse gar noch als Übermutter, die ihre Kinder, die Broker, trotz aller Turbulenzen nährt und versorgt. Und im Sequel wird auch das Geld als ausdrücklich weiblich markiert. Gekko belehrt Jake Moore: »Money's a bitch that never sleeps. And she's jealous.«²⁷

²⁶ Urs Stäheli: *Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a. M. 2007, S. 274. Siehe hierzu auch Franziska Schößler: *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld 2009.

²⁷ Geld ist *copula* – und erfüllt damit die Funktion, die Eve Kosovsky Sedgwick in Bezug auf Frauen beschrieben hat: Es bringt Männer zusammen. Siehe Eve Kosovsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985. Der Clou der zitierten *lines* liegt darin, dass Gordon Gekko hier gleichzeitig über Geld und über seine Tochter (die über 100 Millionen Dollar verfügt) redet.

Wird die Finanzwelt in *Wall Street: Money Never Sleeps* als eine in den Blick genommen, in der Firmenchefs die ›Krise‹ skeptisch beäugen und sich in Sitzungen zusammenfinden, um Entscheidungen zu treffen, aber auch dafür sorgen, dass ihre Freizeitvergnügungen nicht zu kurz kommen, nimmt *Wall Street* den Arbeitsalltag der Broker ins Visier. Unter all den anständigen und hart arbeitenden Maklern gibt es allerdings schwarze Schafe. Angelegt ist *Wall Street* also als *white collar crime film*: In diesem Genre sind es nicht – wie etwa im Gangsterfilm – ökonomisch schlechter gestellte ethnische Minderheiten, sondern einzelne reiche WASPs, die illegalen Geschäften nachgehen.²⁸ Von denen ist die Börse, die Finanzwelt zu säubern, so das Genre-Muster, damit wieder Recht und Gesetz Geltung haben.²⁹

Im zweiten *Wall-Street*-Film, den Stone 2010 zwei Jahre nach der Finanzkrise herausbrachte, hat der Turbokapitalismus noch einmal angezogen, Banken wanken, Spekulationsblasen heizen Märkte an und lassen sie kollabieren, Kredite scheint es nur noch als faule Kredite zu geben. Es geht nicht mehr um tatsächliches Insiderwissen, das illegal eingesetzt wird, sondern darum, dass Gerüchte, wie wahr oder falsch auch immer, gestreut werden, Investmentfirmen und Banken zerstören, persönliche Existenzen vernichten, Menschen dazu veranlassen, sich vor die U-Bahn zu werfen. Gekko, der nach jahrelangem Aufenthalt im Gefängnis *back in town* ist, verdient sein Geld als Kritiker der Situation am Finanzmarkt, der seine Finger in die Wunden des Systems legt: Er ist unter die Autoren gegangen. Sein Buch, das er auch im Frühstücksfernsehen promotet, trägt den Titel *Is Greed Good? Why Wall Street has finally gone too far*. Gekko gibt den Saulus, der zum Paulus geworden ist, und wird vom Drehbuch mit *lines* versorgt, die an die ätzenden, sarkastisch witzigen Sprüche des Prequels anschließen wollen, ohne dass es ihnen gelingt: »The mother of all evil is speculation«, »Someone reminded me I once said ›Greed is good‹. Now it seems it's legal. Because everyone is drinking the same Kool Aid«, »Money's a bitch that never sleeps«, »Idealism kills every deal«.

Zum Verständnis des weltweiten finanziellen Kollapses tragen Gekkos Sätze wenig bei. Und wie *Wall Street* orientiert sich auch der Plot des

²⁸ Als bekannte *white collar crime films* seien hier genannt: *The Bonfire of the Vanities* (USA 1990), *Glengarry Glen Ross* (USA 1992), *The Insider* (USA 1999), *American Psycho* (USA 2000), *Syriana* (USA 2005), *Michael Clayton* (USA 2007) sowie *Duplicity* (USA/D 2009).

²⁹ Die Blue-Collar-Träger sind nach den Vorgaben des Genres per se ehrenwert und nicht kriminell: Und so trägt die ›gute‹ Vaterfigur Carl Fox ostentativ einen ›Blaumann‹.

Sequels an den Genre-Vorgaben des *white collar crime films*. Wieder ist es ein *bad guy* an der Börse, der Hedgefonds-Manager Bretton James (gespielt von Josh Brolin), der Regeln bricht und illegal agiert. Anders als der Gordon Gekko des Prequels, der Menschen, indem er Firmen nicht rettet, sondern zerschlägt, nur den Job nimmt, nimmt Bretton James Louis Zabel, dem Chef von Keller Zabel Investments, sein Leben, begehrt Zabel doch Selbstmord, nachdem James Zabels Firma hat kollabieren lassen. Wie einst Gordon Gekko – Geschichte wiederholt sich – landet auch James vor Gericht: Wieder ist es der fast noch jugendliche Protagonist (in *Wall Street* Bud Fox gegeben von Charlie Sheen, in *Wall Street: Money Never Sleeps* Jake Moore gespielt von Shia LaBeouf), dem es gelingt, den Übeltäter seiner gerechten Strafe zuzuführen.

Dass der Finanzhai James juristisch zu belangen ist, erscheint allerdings als dessen unprofessioneller Fehler. Gordon Gekko, der im letzten Teil des Films 100 Millionen Dollar aus den für ihn goldenen 80ern, die er seiner Tochter überschrieben und in der Schweiz deponiert hatte, zurück in seinen Verfügungsbereich bringt, gelingt es innerhalb von wenigen Monaten – mit ganz legalen Anlagegeschäften – zum Milliardär zu werden (ganz nebenbei wäscht er damit dieses schwarze Geld auch weiß). ›Großzügig‹ gibt er das seiner Tochter weggenommene Vermögen zurück. Das Geld fließt in ein visionäres alternatives Energiekonzept, für das Jake Moore, der Freund von Gekkos Tochter, sich einsetzt. Wenn denn *Wall Street: Money Never Sleeps* ein *cautionary tale* wäre, ein Beispiel, das uns vor Augen führt, welche abschreckenden Exempel gieriges Ausnutzen des kapitalistischen Systems produziert, stellt sich also die Frage, wie sich das Sequel zu der (immer noch) strahlendsten Figur positioniert – zu Gordon Gekko, dem 100-Millionen-Dollar-Dieb, der das Entwendete zurückerstattet und sich mit der Rendite seines Coups immerhin in den Himmel der Milliardäre katapultiert hat.

Und es scheint ganz so, als werde Gekko rehabilitiert. Zwar ist er wohl nicht tatsächlich der reuige Sünder, als den er sich gibt, er spielt diesen Sünder, der um Vergebung bittet nur – um Vergebung nicht beim Priester, aber bei seiner Tochter Winnie zu erlangen, deren Liebe ihn reinwaschen soll (seine Zähigkeit wird belohnt, seine Tochter vergibt ihm schließlich). Das hindert Gekko aber nicht daran – ist vielmehr die Voraussetzung dafür –, Winnie bei der ersten Möglichkeit, die sich ihm bietet, um das Geld zu betrügen.³⁰ Erst in den letzten Szenen des Films, von Jake Moore

³⁰ Nicht ganz so verwerflich erscheint der Diebstahl vielleicht deshalb, weil auch Winnie vorgehalten werden kann, dass sie sich nicht korrekt verhält. Sie hatte ihrem Vater versprochen, diesem das Geld zurückzugeben. Nach

konfrontiert mit Ultraschallaufnahmen seines Enkels, entdeckt Gekko – nach reiflichem Nachdenken – seinen Familiensinn wieder. Durch seine Investitionen in die – von seiner Tochter unterstützten – grünen Projekte des Schwiegersohns gelingt es ihm, sich wieder in seine Familie »einzukaufen«: »Maybe, you know, you'll let me be a father again.« Schien es noch im Prequel so, dass ein Börsenhai *kein* guter Vater sein könne, eröffnet das Ende von *Wall Street: Money Never Sleeps* einen neuen Blick auf die Verschränkungen von Ökonomischem und Sozialem. Die Funktionen »Börsenhai« und »liebender Vater« lassen sich – der Film blendet die Hypokrisie, die darin liegt, aus – nun ineinander überführen. Gerade weil Gekko ein so erfolgreicher Börsianer ist, verfügt er über das Geld, das die Risse in seiner Familie wieder kitten, das allen ein gutes gemeinsames Leben gewährleisten wird. Das Soziale erweist sich als abgeleitete Funktion des Ökonomischen.

In dieser letzten Volte des Sequels erscheint *greed* wieder als jene »gute«, jene unerlässliche Antriebskraft, deren Loblied Gekko bereits im ersten *Wall-Street*-Film sang. Nicht nur, dass Winnie die 100 Millionen Dollar so einsetzen kann, wie sie sie einsetzen will – Gekkos Anlagegenie hat das schwarze Geld überdies in gewaschenes verwandelt. Erzählt das Prequel also vom Fall seines als »böse« deklarierten Börsen-Helden, folgt in *Wall Street: Money Never Sleeps* dessen Wiederaufstieg in die Finanzelite und ins familiäre Heim. Gierig zu sein, scheint dann kein Problem zu sein, wenn genau ein Zehntel des Gewinns (fast nach mittelalterlichem Muster) »altruistischen« Zwecken zugeführt wird: Gekko hat 100 Millionen entwendet, daraus 1,1 Milliarden »gemacht« – und schreibt einen 100-Millionen-Dollarscheck aus, der ihn als wohlgelittenen Großvater und wieder gelittenen Vater etabliert.

Zwar legt der zweite der *Wall-Street*-Filme über weite Strecken – davon war bereits die Rede – die Geschichte wieder auf, die schon der erste präsentiert (nur die Rolle des gegen juristische Regeln verstoßenden Brokers, dem schließlich das Handwerk gelegt wird, wird unterschiedlich besetzt: im Prequel mit Gekko, im Sequel mit James), *Wall Street: Money Never Sleeps* unterscheidet sich von seinem Vorgängerfilm aber in seiner sehr viel konsequenteren Verunklärung der Kategorien *gut* und *böse*. Wenn Bretton James (in den Augen des Protagonisten Jake Moore: der »Böse«) die Investmentbank seines Mitbewerbers Louis Zabel (für Jake Moore: der »Gute«, eine positive Vaterfigur) nicht retten will, dann handelt er so wie Zabel selbst vor einigen Jahren. Seine Einschätzung, Zabels Bank, in der zu

dem Drogentod ihres Bruders, an dem sie dem Vater die Schuld gibt, ändert sie ihre Meinung.

viele marode Kredite aufgehäuft wurden, nicht mit seinem Geld zu sanieren (sondern allenfalls billig zu übernehmen), scheint eine nachvollziehbare, ökonomisch nicht unvernünftige, schwer als *böse* zu kategorisierende Entscheidung (um diese Übernahme zu befördern, lässt er sich dann allerdings auf justiziable Praktiken ein). Ob es andererseits *gut* ist, dass Jake Moore, der junge Held des Films, seine Vision alternativer Energiegewinnung mit illegalem Geld finanzieren will, kann auch trefflich in Frage gestellt werden. Auch die zweifellos ›Guten‹ des ersten *Wall-Street*-Films scheinen die Seite gewechselt zu haben. In einer kurzen Szene des Films trifft Gekkos einstiger Protegé Bud Fox, dessen Läuterungsgeschichte vom gierigen Jüngling zum Verantwortung für das Gemeinwohl übernehmenden Mitglied der Gesellschaft in *Wall Street* erzählt wird, auf seinen ehemaligen Mentor. Fox hatte mit der US-Börsenaufsicht und Polizei zusammengearbeitet, um Gekko, den Bösen, hinter Gitter zu bringen. Motiviert war sein Rachefeldzug gegen den Börsianer, weil dieser die Fluggesellschaft Bluestar Airlines erwerben wollte, nicht um sie zu modernisieren, sondern um sie zu zerschlagen und zu Geld zu machen. Inzwischen hat Bud Fox selbst, einige Jahre Chef der Fluggesellschaft, diese verkauft – und genießt offensichtlich sein Playboy-Leben. Zur Wohltätigkeitsveranstaltung, auf der er Gekko trifft, bringt er gleich zwei Begleiterinnen mit³¹ – im Vergleich mit Fox erscheint Gekko fast als Klosterschüler.

Wie beliebig die Zuschreibungen *böse* und *gut* in *Wall Street: Money Never Sleeps* sind, darauf verweist auch überdeutlich der Klingelton, den Jake Moore für sein Handy ausgewählt hat – die Titelmelodie von Sergio Leones Italo-Western aus dem Jahr 1966 *The Good, The Bad, and the Ugly* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, It/Sp/D). Was den Italo-Western vom klassischen Western unterscheidet, ist der Kollaps des Gut-Böse-Schemas, dem letzterer noch verpflichtet ist. In *The Good, The Bad, and the Ugly* ist der »Gute« so moralisch prekär wie der »Böse« oder der »Hässliche« – etwaige Unterschiede sind allenfalls gradueller Natur.³² Und damit der

31 Der Film spielt hier mit ›Realitätseffekten‹, dem Starimage von Charlie Sheen, der – einer der *worst guys* in der Hollywood-Schauspielriege – die bunten Blätter und Fernsehmagazine mit seinen polygamen Beziehungen, seinem größtenwahnsinnigen Verhalten, seinen Drogenproblemen und seiner Geldverschwendung fasziniert.

32 Auch bezogen auf den Cast von *Wall Street: Money Never Sleeps* lässt sich ein Bezug zum Italo-Western herstellen: Eli Wallach, der die Rolle eines alten, einflussreichen Firmenbosses spielt, gab in Leones Film die Figur des »Ugly« – er spielte Tuco, einen Picaro zwischen gut und böse.

Zuschauer die Label *gut*, *böse*, *häßlich* ›richtig‹ zuzuordnen vermag, finden sich Texteinblendungen – »The Good«, »The Bad«, »The Ugly« –, die die ›Identifikation‹ der Figuren erst ermöglichen. Interessant ist dieser Genre-Bezug auf den Italo-Western³³ auch deshalb, weil für das Genre von Beginn an das Rachemotiv entscheidend ist. So erzählt, um auf ein beliebiges Genre-Beispiel hinzuweisen, *Da uomo a uomo* (*Die Rechnung wird mit Blei bezahlt*, It 1968), von den Racheplänen seines Protagonisten, eines jungen Mannes, der am Ende des Films seinen Mentoren (eine Vater-Figur, die von Lee van Cleef dargestellt wird) zwar entkommen lässt, obwohl dieser an Mord und Vergewaltigung seiner Eltern zumindest eine Mitschuld trägt. Vielleicht verzichtet der Protagonist aber nicht tatsächlich auf die Rache an seinem zweiten ›Vater‹, vielleicht verschiebt er sie auch nur, weil er berücksichtigt, was dieser ihm als erste Lektion mitgegeben hatte: »Somebody once wrote that revenge is a dish that has to be eaten cold. Hot as you are, you're liable to end up with indigestion.«³⁴

33 Im anglo-amerikanischen Raum wird der Italo-Western pejorativ häufig auch als Spaghetti-Western bezeichnet. Zu dem Genre (als dessen bekanntester Regisseur Sergio Leone zu nennen ist) gezählt werden mehr als 500 in Italien produzierte Western. Als Markenzeichen des Regisseurs firmiert der nach dem wichtigsten Regisseur des Genres benannte ›Leone-Shot‹, eine – gelegentlich an einen Zoom gekoppelte – Großaufnahme der Augen, häufig in Duell-Situationen. Leone drehte mit der Dollar-Trilogie *Per un pugno di dollari* (It/Sp/D 1964), *Per qualche dollaro in più* (It/Sp/D/Monaco 1965), *Il Buono, il brutto, il cattivo* (It/Sp 1966) die in den USA erfolgreichsten Italo-Western. Die Dollar-Filme, wie auch die späteren Produktionen Leones, rekurrieren auf die Codes und Konventionen des klassischen Hollywood-Westerns, verschieben sie, schreiben sie um: Italo-Western invertieren den ›klassischen‹ Western, ›vergrößern‹, ›brutalisieren‹ und/oder ironisieren ihn.

34 Zitiert ist die englische Tonspur von *Da uomo a uomo* (da italienische Filme ohne Direktton gedreht wurden und werden, ist jede Tonspur eine Synchronisation). Auf der deutschen Tonspur heißt es: »Ich habe mal in einem Buch gelesen, Rache sei ein Gericht, dass man kalt essen muss. Zu heiß gegessen verursacht es Verdauungsstörungen.«

Repopularisiert wurde »Revenge is a dish best served cold« durch Tarantinos *Kill Bill* – vgl. dazu Claudia Liebrand und Gereon Blaseio: »Revenge is a dish best served cold.« ›World Cinema‹ und Quentin Tarantinos *Kill Bill*. In: Achim Geisenhanslüke und Christian Steltz (Hrsg.): *Unfinished Business. Quentin Tarantinos Kill Bill* und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften. Bielefeld 2006, S. 13–33.

Auch Jake Moore wird bei seinem Rachefeldzug gegen Bretton James darauf hingewiesen, dass Rache ein Gericht sei, dass man am besten kalt genieße. Jung und ungeduldig wie er ist, besteht er aber auf seiner »heißen« Rache. Noch auffälliger als im ersten der *Wall-Street*-Filme wird die *eine* Todsünde Gier mit den anderen Todsünden überschrieben: dem Hochmut, der Genusssucht, dem Neid, der Maßlosigkeit (für die die New Economy steht), der *acedia* (die beinahe das *happy ending* verhindert: erkennt doch der Protagonist zu spät, dass man den privaten Bereich, die Liebe des Lebens, nicht am Rande liegen lassen darf, sondern die Prioritäten richtig zu setzen hat, sich darum kümmern und kämpfen muss) – und eben mit *ira*, dem Zorn, der Rache, der sich der Protagonist verpflichtet fühlt, weil er Bretton James für den Tod seines väterlichen Mentors Louis Zabel verantwortlich macht.³⁵ Perspektiviert wird der Racheplot von *Wall Street: Money Never Sleeps* als legitime Strategie Moores, gelingt diesem es doch, James vor die Justiz zu bringen. Wenn die Welt der Börse und der Finanzwelt so unübersichtlich und gefährlich ist, wie es einst der Wilde Westen war, braucht es einen Protagonisten, der wie im Western das Gesetz in die eigenen Hände nimmt und zur Geltung bringt – oder es braucht den Helden eines Sandalenfilms: »You waltz in there like Russell Crowe in *Gladiator*«, fordert Jakes Kollegin Audrey ihn auf, als es darum geht, seinen Gegner Bretton James in dessen Privatwohnung aufzusuchen.³⁶

35 Aber nicht nur Jake Moores Handlungen werden von Rache angetrieben. Winnie Gekko rächt sich an ihrem Vater, den sie für den Tod ihres Bruders verantwortlich macht, durch den Entzug von Nähe. Bretton James rächt sich an dem Mentor des Protagonisten, der ihm in einer Krise vor einigen Jahren seine Hilfe verweigerte. Gekko rächt sich mit seinem Schweizer Coup an seiner Tochter, die ihn nach Abbüßen seiner Gefängnisstrafe im Stich gelassen hatte. Immer wieder wird die *avaritia* also durch die *ira* überschrieben: Dass Moore den Millionenbetrag zunächst nicht in sein alternatives Energieprojekt stecken kann, ist zumindest auch der Rache an der Tochter geschuldet.

36 Und damit sind die Genre-Verhandlungen noch nicht vollständig erfasst, immer wieder Bezug genommen wird auch auf den Mafia-Film, insbesondere auf die *Godfather*-Trilogie. So sitzen die Bosse – seien es nun solche der Mafia oder der Börse – in italienischen Restaurants zusammen. So trifft Gekko auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung seine Tochter, die er um Vergeltung für seine Verfehlungen bittet: Die Tochter verlässt die Veranstaltung, setzt sich auf die Außentreppe des Gebäudes. Eine ähnliche Konfiguration findet sich in *The Godfather, Part III* (USA 1990). Dort bezahlt die Tochter die Sünden des kriminellen Vaters auf einer Operntreppe mit ihrem Leben.

Rekurriert das Sequel hauptsächlich auf Westernmotive, erinnert die Handlung des ersten *Wall-Street*-Films an Stones unmittelbar vorangegangenes Kriegsdrama *Platoon* (1986), in dem – ganz analog zur Konfiguration im Prequel – zwei moralisch gegensätzliche Vaterfiguren um das Gewissen des jungen Protagonisten (ebenfalls gespielt von Charlie Sheen) kämpfen – noch im Dschungel Vietnams, und nicht wie hier im New Yorker Großstadtdschungel. Der Werbetrailer des Films weist offensiv auf diesen Zusammenhang hin: »From the director of *Platoon*, the next battle is in the greatest jungle of them all: Wall Street.«³⁷ In *Wall Street* werden die Büroräume der Wall Street-Firmen als Kampfzonen inszeniert, die Kamera fährt durch die Stuhlreihen der Börsenmakler wie durch die Schützengräben im Krieg. Die Makler kämpfen lauthals an ihren Telefonen und Computern gegen die Zeit und um Gewinne, während sich die Kamera um sie dreht und die Montage rasant von einem zum nächsten Telefonat schneidet (vgl. Abb. 2).



2 The greatest jungle of them all:
Wall Street

Ihre atemlose Geschäftsrhetorik ist voll kämpferischer Metaphern (»make a killing«, »in the kill zone«, »lock and load«). Die Nähe des Börsenhandels zur Kriegsführung ist auch Gekko klar, der Bud rät: »Read Sun Tzu, *The Art of War*! Every battle is won before it's ever fought.«

Finanzkriege werden auch in *Wall Street: Money Never Sleeps* geführt – und es wird tentativ ein Genre aufgerufen, das bei den Genre-Verhandlungen des Prequels noch nicht im Spiel ist: der Katastrophenfilm. Wenn in den Eingangssequenzen des Films wiederholt die Bankenchefs tagen, um zu besprechen, ob Zabels Unternehmen gerettet werden soll, ist die Apokalypse nicht fern. Man redet darüber, dass es das *Ende der Welt* bedeute,

³⁷ Dieser Werbetrailer zu *Wall Street* (1987) ist unter anderem auf YouTube einsehbar. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FCctqBRrsBQ> (8.10.2014).

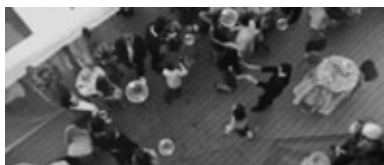
wenn sich die Finanzkrise noch verschärfe. Und die Entscheidungsträger wirken so ratlos, dass ihnen nicht zuzutrauen ist, uns vor diesem Ende der Welt zu bewahren. Dass tatsächlich alles – auch die ›reale‹ Topographie – durch die Ökonomie determiniert und überschrieben wird, macht das Sequel deutlich, indem es leuchtende Zahlenkolonnen durch die Straßen New Yorks schickt oder die Skyline des Big Apple, aber auch Londons mit einem Diagramm, das Börsenkurse abbildet, überblendet (vgl. Abb. 3).



3 Ökonomische Topographie

Was Bilder für die Spekulationsblasen angeht, die den Finanzmarkt so anheizen, rekurriert der Film weniger einfallsreich auf Seifenblasen, die in den Himmel aufsteigen.

Während die Mehrzahl der Metaphern und der Vergleiche, die für Finanzgeschäfte in *Wall Street: Money Never Sleeps* verwandt werden – sie seien »wie Drogen«, »wie Krebs« oder wie »Massenvernichtungswaffen« – düster eingefärbt sind, rufen diese »Blasen«, die als Seifenblasen visualisiert sind, Assoziationen von kindlicher Spielfreude und Leichtigkeit hervor (vgl. Abb. 4 und 5). Ohnehin – so erfahren wir im Voice-Over des Protagonisten Jake Moore, das den Film rahmt – sind Blasen Voraussetzung der Evolution:



4,5 Bubbles

[T]he mother of all bubbles was the Cambrian explosion. And it happened by chance over 500 million years ago. Scientists will tell you it was unprecedented, it happened in a flash. And from it, suddenly the world had millions of new species. And from that was born

us. The human race. Now, in that sense, bubbles are evolutionary. They kill excess. They lean out the herd. But they never die. They just come back in different forms. When they burst, they give birth to a new day. Always creating change.

Wenn aber ohne Blasen Stillstand zu befürchten ist, ohne Blasen Veränderung zum Guten ausbleibt, ist auch die Finanzkrise als positives Phänomen in den Blick zu nehmen – auch für die Protagonisten des Films. Jake Moore verhilft der Gerechtigkeit und der grünen Energie zum Erfolg, Gekko kurbelt – wieder steinreich geworden – mit Luxuskäufen die Wirtschaft an, im Epilog hat sich die Großfamilie Moore-Gekko zusammengefunden. Überdies werfen wir im Epilog den Blick auf eine Dollarnotenpresse: Die Geldscheine, die hergestellt werden, unterscheiden sich allerdings in einer Kleinigkeit von den Dollarnoten, die wir kennen. Auf deren Rückseite steht bekanntlich »In God We Trust«. Stones Epilog dagegen lässt »In Greed We Trust« auf die grünen Scheine drucken (vgl. Abb. 6 und 7).



6, 7 Original und Umschrift

Attackierte das Prequel die Gier als gesellschaftsfeindlich, als Metastase am gesunden sozialen Körper, verweist die korrigierte Inscriptio auf den Dollarnoten ganz am Ende von *Wall Street: Money Never Sleeps* darauf, dass Gier für das kapitalistische System konstitutiv ist. Und bezieht der erste der beiden *Wall-Street*-Filme noch eine klar gier-kritische Position, bleibt das Sequel unentschieden: Es könnte sein, dass Gier tatsächlich als *gut* angesehen werden muss – weil sie mit *public benefits* einhergeht. Vielleicht ist das aber auch nur eine ökonomische Mär.

GULA

INGO BREUER

DIE KREATIVITÄT DER SAUFTEUFEL

Über einige kulturgeschichtliche Wirkungen des Alkohols in der Frühen Neuzeit (Abraham a Santa Clara u. a.)

Der Krieg zwischen Fressen und Fasten, zwischen Saufen und Abstinenz ist bisher unentschieden. Wo heute vor allem medizinische Argumente die Debatte bestimmen, waren es früher – neben medizinisch-humoral-pathologischen¹ – vor allem religiöse. Dabei darf nicht übersehen werden, dass der Alkoholenuss selbst lange als recht unproblematisch erscheint. Angesichts teils miserabler Trinkwasserqualität gelten Bier und Wein, die allerdings noch einen deutlich geringeren Alkoholgehalt als heute aufwiesen, sogar als Grundnahrungsmittel – ihre Einnahme wird speziell auch Kranken und Schwangeren besonders empfohlen.² Doch wäre im vorliegenden Zusammenhang weder die medizinische noch die religiöse

1 Vgl. beispielsweise Hans Sachs: Die vier wunderberlichen Eygenschaft vmd würckung des Weins / ein kurtzweiliger spruch. Mer ein Newer spruch von der Insel Bachi vnd irer Eygenschaft. Nürnberg 1554. Sachs, der auch weitere Titel zum Trinken verfasst hat, schildert in Knittelversen und streng getrennt nach den vier Temperamenten die Auswirkungen des Alkoholenusses.

2 Zur Geschichte des Alkoholkonsums vgl. Daniel Furrer: Zechen und Bechern. Eine Kulturgeschichte des Trinkens und Betrinkens. Darmstadt 2006; Regina Hübner und Manfred Hübner: Der deutsche Durst. Illustrierte Kultur- und Sozialgeschichte. Leipzig 1994. Weniger hilfreich ist die Darstellung von Judith Rosta und Manfred V. Singer: Über die Kunst des rechten Alkoholenusses. Eine kleine Kulturgeschichte des Alkohols. Aachen 2008; Irmgard Bitsch, Trude Ehlert und Xenja von Ertzdorff (Hrsg.): Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit. Sigmaringen 1987.

Debatte von Interesse, wenn sie nicht Bestandteile eines Diskurses ausmachen würden, die auch die Kunst und Literatur in großem Maße umfasst. Bei der *gula*, dem übermäßigen Essen und Trinken als Hauptlaster bzw. Todsünde der Völlerei, handelt es sich um diejenige Todsünde, die nicht nur vom Mittelalter bis heute eine ganz besondere Beliebtheit als künstlerisches und literarisches Motiv genießt,³ sondern auch direkt und indirekt Bestandteil des Kreativitätsdiskurses in Kunst und Literatur geworden ist.⁴ Für das Spätmittelalter deutet dies Susanne Blöcker an:

Keine andere Todsünde ist so oft in den spätmittelalterlichen Traktaten behandelt worden wie die Gula. Seit frühester Zeit gilt sie zusammen mit der Luxuria als Todsünde des Fleisches. Cassian zählt sie zu den natürlichen Sünden. Sie ist daher auch nicht nur für eine bestimmte Schicht, sondern für jeden gefährlich, weil sie den

3 Es existieren mehrere leicht zugängliche Anthologien, meist mit populärer Ausrichtung, z. B. Hans Adolf Neunzig (Hrsg.): *Pegasus pichelt. Geschichten vom Trinken aus der Probierstube deutschsprachiger Dichtung*. Hamburg [1968]; Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell (Hrsg.): *Bier. Eine kleine kulinarische Anthologie*. Stuttgart 1998; Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Aus den Reben fließt das Leben. Geschichten und Gedichte vom Wein*. Frankfurt a. M. 2010; Hiltrud Herbst und Doris Mendlewitsch (Hrsg.): *Schöner Rausch. Gedichte*. Stuttgart 2013. Gemeinsam ist allen Bänden das (fast) vollständige Fehlen der frühneuzeitlichen Literatur.

4 Für den deutschsprachigen Bereich vgl. die umfassenden Darstellungen von Alexander Kupfer: *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart und Weimar 1996; Gisela Völger und Karin von Welck (Hrsg.): *Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich*. 3 Bände. Reinbek 1982. Zudem existieren einige Aufsatzsammlungen, z. B. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 65 (2008): *Kulturen des Rauschs*, hrsg. von Thomas Strässle und Simon Zumsteg; Norbert Miller (Hrsg.): *Alkohol und Literatur. Realitätsflucht und Erkenntnissucht*. Berlin 2014. – Zur internationalen Literatur siehe u. a. Olivia Laing: *The Trip to Echo Springs. Why Writers Drink*. Edinburgh, London 2013; Matts G. Djos: *Writing under Influence. Alcoholism and the Alcoholic Perception from Hemingway to Berryman*. New York 2010; Alexandre Lacroix: *Se noyer dans l'alcool? Paris* 2001; Thomas B. Gilmore: *Equivocal Spirits. Alcoholism and Drinking in Twentieth-Century Literature*. Chapel Hill und London 1987. Einen kurzen internationalen Überblick bietet auch: Ulrich Horstmann: *Alkohol und Literatur*. In: Manfred V. Singer, Stephan Teyssen (Hrsg.): *Alkohol und Alkoholfolkrankheiten. Grundlagen, Diagnostik, Therapie*. 2. Auflage. Heidelberg 2005, S. 20–26.

körperlichen Bedürfnissen entspringt. Literarische Schilderungen der Gula zeichnen sich durch eine oft drastisch-reale Beschreibung aus, der jede Abstraktion fremd ist. Ähnliches trifft für die bildende Kunst zu. Keine Todsünde ist so oft szenisch dargestellt worden wie die Gula.⁵

Der Grund hierfür liegt seit dem Spätmittelalter nicht nur in der großen Verbreitung und besonderen Gefährlichkeit, sondern auch in dem künstlerischen Aspekt, dass kaum eine andere Todsünde, von der *luxuria* abgesehen, so wenig abstrakt ist, sich also so evident szenisch darstellen und kreativ ausgestalten lässt. Hier eröffnet sich ein Darstellungsspektrum von der strafenden bis zur lachenden Satire, vom Lob der Festkultur bis hin zum Karnevalistischen, dem Lob des Kreatürlichen, Körperlichen und des Exzesses. Und wie schon im Mittelalter die religiöse Vision wird spätestens im 19. Jahrhundert immer wieder die künstlerische Kreativität mit Rausch und Ekstase verkoppelt, der Alkohol zum realen Dopingmittel und künstlerischen Symbol für die Kreativität.

Zwischen Verdammung und Faszination oszilliert die künstlerische und literarische Präsentation des Alkoholkonsums und offenbart damit die kulturelle Abhängigkeit dieses *gula*-Diskurses, denn da z. B. im Islam der Alkoholkonsum insgesamt verboten ist, stellt bereits das, was im christlichen Umfeld als äußerst maßvoll gelten würde, dort gleichsam eine Todsünde dar. Und selbst im sogenannten christlichen Abendland gibt es nicht nur Unterschiede zwischen den Religionen und Konfessionen, sondern es verschiebt sich auch grundsätzlich die Grenze zwischen Maß und Übermaß über die Jahrhunderte mehrfach und beträchtlich, wenn auch aufgrund der gesundheitsgefährdenden Wasserqualität und

⁵ Susanne Blöcker: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560. Hamburg 1993, S. 107. Einen Überblick bieten Manfred Fath: Alkohol und bildende Kunst. In: Singer und Teyssen (Hrsg.): Alkohol und Alkoholfolgekrankheiten (wie Anm. 4), S. 13–19; Beth S. Gersh-Nešić: Drunkenness/Intoxication. In: Helene E. Roberts (Hrsg.): Encyclopedia of Comparative Iconography. 2 Bände. Chicago und London 1998, Bd. 1, S. 261–272; Liana De Girolami Cheney: Vices/Deadly Sins. In: Ebd., Bd. 2, S. 891–897; nur einen sehr knappen Begleittext im Ausstellungskatalog bietet Fabienne Eggelhöfer: Gula/Völlerei. In: Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Naumann. Ostfildern 2010 S. 254–288 (Text auf S. 256–259). Einen ersten Überblick über die Ikonographie des Weins in der Bildenden Kunst bietet auch: <http://kunstdirekt.net/weinrausch> (9.11.2014).

des häufigen Mangels an anderen gehaltvollen Lebensmitteln auch größerer Alkoholkonsum im Rahmen der alltäglichen Ernährung eine Normalität darstellte. Usus war er zudem im Rahmen erstens von politischen und amtlichen Handlungen, bei denen z. B. Übereinkommen durch einen Trunk besiegelt (wenn nicht sogar mit Hilfe von Alkohol ausgehandelt) wurden, und zweitens einer stark ritualisierten Festkultur von Jahrmärkten, Stadt- und Dorffesten bis hin zu den zahlreichen kirchlichen Feiertagen, die nicht nur von Prozessionen, (liturgischen) Ritualen und Theaterspielen begleitet wurden, sondern natürlich auch von teils exzessiven Feiern.⁶ All diese Feste sind immer auch Rituale und kultische Ereignisse der Community, was auch für die christliche Religionsgemeinschaft gilt, worauf noch zurückzukommen sein wird.⁷ Sie setzen die allgemeine Teilnahme notwendig voraus – und die Teilnahme an einem Fest auch nicht nur einen kollektiven Alkoholenuss, sondern oft auch einen kollektiven Rausch. Legitimiert wird das Fest nicht zuletzt durch die Bibel:

Aber der HErr sprach / Wem sol ich die Menschen dieses geschlechts
vergleichen? vnd wem sind sie gleich? Sie sind gleich den Kindern /
die auff dem Marckte sitzen / vnd ruffen gegen ander / vnd sprechen /
Wir haben euch gepffiffen / vnd jr habt nicht getantzet. Wir haben
euch geklaget / vnd jr habt nicht geweinet. Denn Johannes der Teuffer
ist komen / vnd ass nicht Brot / vnd tranck keinen Wein / So sagt jr /
Er hat den Teufel. Des menschen Son ist komen / isset vnd trincket /
So sagt jr / Sihe / der mensch ist ein Fresser vnd Weinseuffer / der
Zölner vnd Sünder freund. (Lk 7, 31–34)⁸

6 Vgl. Hasso Spode: Alkoholkonsum. In: Friedrich Jäger u. a. (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Band 1. Darmstadt 2005, Sp. 197–201. Vgl. grundsätzlich auch seine umfangreichere Untersuchung: Hasso Spode: Alkohol und Zivilisation. Berausung, Ernüchterung und Tischsitten in Deutschland bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin 1991.

7 Zu Trinkritualen und den dazu gehörigen Accessoires vgl. Thomas Kuster: Gelage und Trinkspiele. In: Sabine Haag (Hrsg.): Kunst voller Wein. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien 2012. S. 56–69.

8 Sämtliche Bibelzitate stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus der Luther-Bibel von 1545 in der Edition: Biblia. Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch / Auff's new zugericht. D. Mart. Luth. Wittenberg 1545. Elektronische Ausgabe: Die Luther-Bibel. Originalausgabe 1545 und revidierte Fassung 1912. 2. Ausgabe. Berlin 2000 (Digitale Bibliothek Band 29).

Denn ebenso widersprüchlich wie die hier skizzierten Reaktionen sind auch die Aussagen in der Bibel: »Trinke nicht mehr Wasser, sondern auch ein wenig Wein um deines Magens willen und weil du oft krank bist«, heißt es im ersten Timoteusbrief (1. Tim. 5, 23), hingegen – was natürlich keinen völligen Widerspruch darstellt – im Epheserbrief: »Und saufet euch nicht voll Wein, daraus ein unordentlich Wesen folgt, sondern werdet voll Geistes« (Eph 5, 18). Die Warnungen vor der Maßlosigkeit sind schon im Alten Testament keine Seltenheit. Berühmt sind bis in die Frühe Neuzeit hinein vor allem zwei Geschichten: Erstens, als Noahs Sohn Ham den unbekleidet seinen Rausch ausschlafenden Vater findet, ruft er seine Brüder Sem und Jafet, die »des Vaters Blöße zu[decken]; und ihr Angesicht war abgewandt, daß sie ihres Vaters Blöße nicht sahen«, also seinen Ehrverlust (Gen 9, 23); zweitens der Vorfall, dass die beiden Töchter Lots durch einen Trick ihre Schwangerschaften herbeiführen wollen: Die ältere Tochter schlägt vor: »So kom / las vns vnserm Vater wein zu trincken geben / vnd bey jm schlaffen / das wir Samen von vnserm Vater erhalten« (Gen 19, 32).⁹ In beiden Fällen ist signifikant, dass diese in der Frühen Neuzeit immer wieder Empörung auslösen und zum Anlass werden, die Verbindung von *gula* und *luxuria* zu thematisieren, aber in der Bibel der übermäßige Weingenuss an diesen Stellen nicht bewertet, sondern nur konstatiert wird, da der Fokus auf völlig andere Aspekte gerichtet ist.¹⁰ Ein weiteres Beispiel stellt die biblische Judith dar, der es nur deswegen gelingt, Holofernes zu enthaupten und der drohenden (und vielleicht einkalkulierten) Vergewaltigung zu entgehen, da sie ihn zuvor betrunken gemacht hat.

So regelmäßig wie diese Bibelstellen als Beispiele für die *gula* auch zitiert werden, so unterschiedlich gestaltet sich die Lage in der Malerei. In der Ikonographie zur Geschichte von Judith und Holofernes fehlt das Alkoholmotiv häufig, z. B. in Caravaggios *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* (1599) und Artemisia Gentileschis *Judith und Holofernes* (um 1620), doch sind bezeichnenderweise auf Jacopo Tintoretts Gemälde *Judit und Holofernes* (1577), das stärker das Täter-Opfer-Verhältnis problematisiert, auf dem Tisch im linken Bildhintergrund – auf den meisten Reproduktionen nur schwer erkennbar – ein leeres Weinglas

⁹ Vgl. grundsätzlich Bettina Kratzmüller: Trunkene Triebe. In: Haag (Hrsg.): Kunst voller Wein (wie Anm. 7), S. 70–85.

¹⁰ Vgl. Anton Burger: Zum Wein in der Bibel. Im Rebstock ist Leben. Berlin 2013, S. 14–18 (Noah-Episode) und S. 19–22 (Lots Töchter), jeweils mit einer kritischen Diskussion der Interpretationen.



1a Jacopo Tintoretto:
Judit und Holofernes
(um 1577)



1b Ausschnitt aus
Tintoretto: *Judit und*
Holofernes (wie Abb. 1a)



2 Lucas van Leyden: *Lot und seine Töchter* (1530)

und dahinter eine leere Weinkaraffe zu sehen (Abb. 1a, 1b).¹¹ Während hier das erotische Moment, also die *luxuria*, ikonographisch nicht selten ausgeblendet bleibt, spielt es in der bildkünstlerischen Ausgestaltung der Lot-Geschichte eine prominente Rolle, wo zudem hinter der Darstellung des sexuellen Skandalons ein voyeuristisches Bildinteresse kaum verdeckt zutage tritt, besonders drastisch in den Kupferstichen Lucas van Leydens (Abb. 2) und Agostino Carraccis (Abb. 3)¹² während die repräsentativeren



3 Agostino Carracci: *Lascivie-Folge, Lot und seine Töchter* (1590–1595)

11 Jacopo Tintoretto: Judit und Holofernes (um 1577). Standort: Prado, Madrid. Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Judith_and_Holofernes_-_WGA22661.jpg (15.11.2014). Gemeinfrei.



4 Jacques Callot: Serie *Die sieben Todsünden*, *Gula* (ca. 1617–1620)

Gemälde Lucas Cranachs d.J., Artemisia Gentileschis, selbst Lucas van Leydens geradezu züchtig sind – wahrscheinlich jeweils abhängig vom Auftraggeber und vom Ort der Präsentation (z. B. Salon oder Boudoir). Gerade aber die enge Verknüpfung von *gula* und *luxuria* wird in Mittelalter und Früher Neuzeit geradezu zu einer Obsession – mehr noch als die Thematisierung der damals überaus zahlreichen Morde als Folge von Schlägereien Betrunkener, die sich zu einem gesellschaftlichen Problem entwickelt hatten.

Die Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit kennt die Figur des Sautfeufels als Personifikation der Todsünde und die sogenannte

Trunkenheitsliteratur als Kritik am Alkoholmissbrauch; die Prosawerke des 16. und 17. Jahrhunderts sind bevölkert mit Betrunkenen, die in ihrem Rausch die Selbstkontrolle verlieren und ihr Seelenheil (beinahe oder ganz) einbüßen. Zur Ikonographie gehören wie bei Jacques Callot (Abb. 4) das fressende Schwein und ein kleiner (Sauf-)Teufel, der die weibliche Allegorie der Völlerei begleitet, die in der rechten Hand ein Weinglas und in der linken ein größeres (Alkohol-)Gefäß trägt. In anderen Gemälden finden sich die an das Schlaraffenland gemahnende Ausstattungen an Essen und Trinken, wie z. B. Weinfässer, den laut grölenden oder zornig aufgebracht, den sich übergebenden, den von sexueller Lust oder vom Schlaf übermannten Trinker – ein Thema, das besonders im Genre der Wirtshausszenen und Bauernfeste bildkünstlerisch umgesetzt wurde, so bei Hans Sebald Beham (Abb. 5).



5 Hans Sebald Beham: Serie *Bauernfeste*, Nr. 10: *Bauern hinter der Hecke* (1547)

In einer opulenten bildkünstlerischen Umsetzung der *gula* versammelt Pieter Bruegel d. Ä. neben den üblichen Accessoires (Schweine und Weinfässer, zechende und brechende Personen usw.) sogar ganze Fressmaschinen und Alkoholflüsse (Abb. 6). In Darstellungen des Jüngsten Gerichts wird – wie üblich – die Bestrafung der Fresser und Säufer durch eine Umkehrung ihres Lasters versinnbildlicht: das ewige Vollstopfen



6 Pieter Bruegel d. Ä.: Kupferstichserie der Laster: *Gula* (1558)

mit den ekelhaftesten Dingen oder die Konfrontation mit den üppigsten Speisen und besten Getränken, aber ohne die Möglichkeit, diese zu sich nehmen zu können.

Die Bildende Kunst der Frühen Neuzeit ist also voll von Thematisierungen der *gula* und auch speziell der Trunkenheit.¹² Vor allem das bereits aus der Bibel bekannte Motiv der sexuellen Verführung durch Alkohol ist populär auch in der frühneuzeitlichen niederländischen Malerei, so in Wirtshaus- und Bordellszenen, in denen Alkohol zur Verführung benutzt wird.¹³ Eine komplementäre Variante findet sich gleich mehrfach in den Gemälden Jan Vermeers. Eine drastische Variante bietet das Gemälde *Bei*

¹² Einen besonders guten Überblick bietet Blöcker: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden (wie Anm. 5), außerdem der Katalog Lust und Laster (wie Anm. 5).

¹³ Lotte C. van de Pol: The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution. In: *Journals of Historians of Netherlandish Art* 2 (2010), Nr. 1–2; unpaginierte Online-Version: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/116-the-whore-the-bawd-and-the-artist> (26.10.2014)

der *Kupplerin* von 1656 (Abb. 7),¹⁴ bei der der heller gekleidete Mann der Frau im Vordergrund mit der linken Hand an die Brust fasst und ihr mit der rechten Hand Geld in die Hand zählt, was für eine Bordellsituation spricht, während das Weinglas in ihrer Hand und der Weinkrug unmittelbar daneben auf dem Tisch durchaus als Zeichen für eine Verführung (Vergewaltigung?) nach Alkoholisierung gedeutet werden können.¹⁵ Bei den späteren Wein-Bildern Vermeers handelt es sich eindeutiger um Verführungsbilder, bei denen der (genötigte) Weingenuss zum Vorboden der *luxuria* bzw. der *Voluptas*, der Wollust, wird. In *Das Mädchen mit dem Weinglas* (Abb. 8)¹⁶ drängt ein Freier der naiven, zum Betrachter schauenden jungen Frau ein Glas Wein auf, wahrscheinlich nicht das erste, denn der Weinkrug steht auf dem Tisch, außerdem eine kunstvoll aufgeschnittene Orange – einerseits als übliches Mittel zur Verfeinerung, aber auch Verdünnung des Weins oder gar Tarnung von dessen Wirkkraft,¹⁷ andererseits als Symbol der Erotik.¹⁸ Deutliche Warnungen sind in das Bildprogramm eingebaut: In *Das Mädchen mit dem Weinglas* ist das Fenster in Richtung des Betrachters geöffnet, damit er die in der kleeblattartigen

14 Jan Vermeer: *Bei der Kupplerin*. Standort: Gemädegalerie Alte Meister, Dresden. Quelle: »Johannes Vermeer – De koppelaarster« by Johannes Vermeer – Het Mauritshuis: De jonge Vermeer. Lizenziert unter Public domain über Wikimedia Commons – [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes Vermeer_-_De_koppelaarster.jpg#mediaviewer/File:Johannes Vermeer_-_De_koppelaarster.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_De_koppelaarster.jpg#mediaviewer/File:Johannes_Vermeer_-_De_koppelaarster.jpg) (15.11.2014).

15 Eine Klärung des Status dieses Gemäldes steht offenbar noch aus, vgl. van de Pol: *The Whore, the Bawd, and the Artist* (wie Anm. 13) und Norbert Schneider: *Vermeer. Sämtliche Gemälde*. Köln 1999, wo dieses Bild in einem Unterkapitel mit dem Titel »Eine Bordellszene« besprochen wird (S. 23–27), während die folgenden Bilder in einem Unterkapitel »Verführung durch Wein« abgehandelt werden, auf das sich die folgenden Ausführungen stützen (S. 30–36).

16 Jan Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas*. Standort: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Quelle: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, Directmedia Publishing. Berlin 2002. Lizenziert unter Public domain über Wikimedia Commons: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Vermeer_van_Delft_006.jpg#mediaviewer/File:Jan_Vermeer_van_Delft_006.jpg (15.11.2014).

17 Vgl. Norbert Schneider: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln 2009, S. 111 mit Beispielen auf S. 108–113.

18 Vgl. Eva Meineke: *Orange/Apfelsine*. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart und Weimar 2008, S. 258 f.



7 Jan Vermeer: *Bei der Kupplerin* (1656)



8 Jan Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas* (um 1659–1660)

Vierpass-Form abgebildete Tugendfigur der *temperantia*, der Mäßigung, erkennt, die ebenso auf Vermeers Gemälde *Herr und Dame beim Wein* dargestellt ist. Hier findet sich deutlich der Kontrast zwischen dem Mann, der mit selbstbewusster, bestimmter Geste einen Weinkrug in der Hand hält und nur darauf zu warten scheint, dass die junge Frau ihr Glas, das sie gerade vorsichtig zum Mund führt, ausgetrunken hat, um wieder nachzuschenken und damit irgendwann das gewünschte Ziel zu erreichen, und einer jeweils naiv gezeichneten jungen Frau – und in *Das Mädchen mit dem Weinglas* im Hintergrund, dezenter als in seinem frühen Gemälde, abwartend der Kuppler. Diese Ikonographie ist vor allem in der niederländischen Malerei überaus beliebt und findet sich in zahlreichen Varianten, so z. B. bei Pieter de Hoochs Gemälde *Ein Paar mit einem Papagei* (1675), bei dem die Frau ein Weinglas in der Hand hält, während der Mann den Vogelkäfig öffnet, womit der Verlust der Unschuld mehr als angedeutet wird.

Die zentrale Topographie für die Verbindung von *gula* und *luxuria* stellt das Wirtshaus dar (wobei die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum noch fließend war, der Gastraum also multifunktional war und z. B. auch als Schlafraum genutzt werden konnte).¹⁹ Bereits die Kuppellei-Szene bei

¹⁹ Vgl. Gerd Schwerhoff: Das Gelage. Institutionelle Ordnungsarrangements und Machtkämpfe im frühneuzeitlichen Wirtshaus. In: Gert Melville (Hrsg.), Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Köln, Weimar und Wien 2005, S. 159–176.

Vermeer deutet diesen Zusammenhang an, und evident wird dies im von seinem Maler Hans von Aachen mehrfach variierten Gemälde *Kuppeleisene* (ca. 1605–1610), denn dort teilt sich das Bild in eine ähnliche Verführungsszene im Vordergrund (mit Weinglas auf dem Tisch und Schmuck in der Hand der Kupplerin als Lockmittel) und eine ausgelassene Gasthausszene rechts oben im Hintergrund, womit nicht nur die Verbindung von *gula* und *luxuria* ein weiteres Mal präsentiert wird, sondern der Weingenuss zum Bestandteil der im Bild ebenfalls präsenten *vanitas*-Thematik wird.²⁰

Vergleichbare Sujets bietet die Literatur der Frühen Neuzeit. Die Schlampampe-Figur in Christian Reuters Komödie *L'Honnête Femme oder die Ehrliche Frau zu Plißine* von 1695 sind die Wirtin des Gasthauses »Zum Göldeenen Maulaffen« und ihre Töchter dem Alkohol und den Männern verfallen, also der *gula* und *luxuria*, außerdem der *superbia*, hier bereits nur noch in Form der maßlos-lächerlichen Selbstüberschätzung, die zum Objekt der Intrige und der Strafe durch Verlassen wird. Wie bei Vermeers frühem Bild vermischen sich auch hier die geläufigen Images von Wirtshaus und Bordell. Eine teilweise eigenwillige Variante bietet Johannes Agricola in seinem Kommentar des auch noch von Luther gebrauchten mittelalterlichen Sprichworts²¹ »Wo unser Herr Gott ein Kirchen hyn bawet / da bawet der Teuffel auch ein wirtshaus daneben«: Es gelte nicht zuletzt an berühmten Wallfahrtsorten wie Trier und Köln, denn dort »ist es alles auff fressen und sauffen«, vor allem – so heißt es strikt anti-katholisch – bei einem »eygen Volck«, das der Teufel durch den Papst eingerichtet habe: »Münche, Pfaffen / Nonnen / denen schencket er ein / die zechen und werden vol / vnnd die schenken hernach die giffit ynn aller menschen gewissen / vnd verführen also die welt.«²²

²⁰ Vgl. Thomas Fusenig (Hrsg.): Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa. Berlin und München 2010, S. 216 (Abbildung) und S. 217 (Kommentar), wo es heißt: »Die Lasterhaftigkeit des Moments betonen weiterhin Wein, Spielkarten und Geld. Zudem blicken wir im rechten Hintergrund in eine gewölbte Halle, in der sich eine ausgelassene Gesellschaft bei Speise, Trank und Musik enthemmt. Dort präsentiert ein Narr das unaufhaltsam ablaufende Stundenglas.«

²¹ Vgl. Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaft (Hrsg.): Thesaurus proverbiorum medii aevi / Lexikon der Sprichwörter der romanisch-germanischen Mittelalters. Bd. 13. Berlin und New York 2002, S. 127 f.

²² Johannes Agricola: Dreyhundert Gemeynere Sprichwörter, der wir Deutschen vns gebrauchen, vnd doch nicht wissen woher sie kommen. Leipzig 1530, S. 13 (Sprichwort XXIII).

Matthäus Friedrich nennt in seiner Schrift *Wider den Sauffteufel* als ersten Grund gegen den übermäßigen Genuss von Alkohol, dass »das Sauffen von Gott in seinem Wort verboten ist« und begründet dies folgendermaßen:

Denn essen vnd trincken ist vms von Gott darumb gegeben, das wir den Hunger vnn durst damit vertreiben, unn den Leib damit erhalten sollen, Was nu darüber geschicht, das heist alles gefressen und gesoffen, und ist ein misbrauch der Creatur Gottes, da hilft keine entschuldigung für.²³

Wer für einen solchen Missbrauch letztlich verantwortlich ist, zeigt deutlich der als Frontispiz einen programmatischen Holzschnitt, in dem ein Teufel dem Sünder Wein einflößt.²⁴ Die Begründung liefert in klaren Worten der *Zechbruder-Spiegel*: »Wann nun die Vernunft geschwecht oder hin ist / da hat dann der Teuffel gut sach / vnd kan der armselige Mensch / dem Teuffel kein widerstandt thun. Wo aber ein Teuffel ist / da sind ihrer viel«.²⁵

23 [Matthäus Friderich:] *Wider den Sauffteufel* / Mit allem Vleiß gebesert / und an vielen Orten gemehret. Item / Ein Sendbrief des Hellischen Sathans / an die Zutrincker / vor 45. Jahren zuuor ausgegangen. Item / Ein Sendbrieff Matthei Friderichs / an die follen Brüder in Deutschem Lande. [O. O.] 1561, S. a6^r–a6^v.

24 Dabei stellt nicht jeder Teufel mit Trinkgefäß einen Saufteufel dar. Fehlerhaft ist die Bildlegende zu einer Abbildung des Aufsatzes von Ernst Huckenbeck: Wilhelm Fabrys Schrift »christlicher Schlaftrunck« (1624). In: »Wem der geprant wein nutz sey oder schad ...«. Zur Kulturgeschichte des Branntweins. Katalog zur Eröffnung des Wilhelm-Fabry-Museums der Stadt Hilden / Historische Kornbrennerei. Hilden 1989, S. 29–39, hier S. 37. In der Schrift von Hans von Leonrodt: *Hymelwag* [...] ([O. O., o. J. (Augsburg 1517, Angabe nach vd16.de))] heißt es im direkten Bildumfeld unter der Überschrift »Von widerkerung vnrechts guots / in ainer geleichnuß« lediglich: »Unrechts guots halben soltu dir fürnemen als hab dir der teüfel ain flaschen fürgehengt die sey voller giff / und so du drauß trinkest / so werd dein hertz leib vnd seel hertiglich vnd schwärlich vergiffet [...].« (S. C[viii]^v–D[i]^r). Eine entsprechende Umdeutung findet sich auch im Internet: <http://tobiasprinz.biz/~rah/heiligenkarten.html> (28.10.2014).

25 [Ohne Verfasserangabe:] Ein Tractätlein / genannt Zäch=Bruder Spiegel. Das ist / Ein kurtzer und einfaltiger Bericht von Füllerey und Trunckenheit. [O. O.] 1654, S. 13. Das zweite Kapitel mit dem Titel »Zehen Artzneyen wider das Fressen vnd Sauffen« bietet auch Tipps gegen die *gula* (S. 57–70).

»Gott will Seufferey mit der Hellen und ewigem fiewer straffen«, heißt es im zweiten Argument Friedrichs gegen den übermäßigen Alkoholgenuss, denn »Trunckenheit macht aus einem Menschen / eine Bestiem« und »Trunckenheit ist ein Mutter aller laster«, wie bereits oben zitiert, denn »wer truncken ist / der fraget weder nach Gott / weder nach den Menschen« und beginnt dann auch gegen die Zehn Gebote zu verstoßen: »Da wirt Vater vnd Mutter [...] verachtet« (ein Verstoß gegen das vierte Gebot Gottes), und »Da betreugt manchen der Teufel / das er die Ehe bricht / oder ander vnzucht vbet / welchen er sonst sein lebetage nicht darzu hette bereden mögen« (ein Verstoß gegen das sechste Gebot), schließlich tritt zum »Hurnteuffel« auch noch der »Mordteuffel« (ein Verstoß gegen das fünfte Gebot).²⁶

Zur Darstellung aller möglichen Folgen werden ganze Zitatkompendien zusammengestellt, so 1560 von Susanne von Schellenberg, die im Kapitel über »Essen / Trincken / vnd Gastungen« ihres *Christlichen LustGartens* Textstellen von Christus und der Heiligen Paulus, Augustinus, Hieronymus, Ambrosius, Gregorius, Chrysostomus und Bernardus sowie einige weitere weltlichere Exempel zusammenstellt, aber mit Salomon beginnt:

Der Wein macht vnkeusch / vnnd trunckenheit macht auffrühr / wer zu disen lust hat / wird nimmer weiß. Prov. 20.

Der gern brasset / wirdt manglen / vnd wer Wein vnd was feist liebet / wird nit reich. Prov. 21.

Wein vnd Weiber machen abtrinnig vnd bethören die weisen. Eccl. 19.
O wie gnug hat ein vernünfftiger Mensch an wenigem Wein / im Schlauff wirdstu von ihm nit leiden / vnnd kein schmerzten empfinden. etc. Wein so man ihn zur notturfft trinckt / ist gesund / vnd erfrewdt Leib vnd Seel. Aber so man zuuill trinkt / macht er vnsinnige Köpff / vnnd zornige leuth / sonsten vil schadens / vnd bitterkeit / vnd leyd der Seeln. Eccl. 31.²⁷

Im Fokus stehen also einerseits die gesundheitlichen Folgen des Alkoholkonsums, andererseits die Tatsache, dass damit den schlimmsten Sünden Tür und Tor geöffnet werde. Dennoch bleiben für die Festkultur

²⁶ [Matthäus Friderich:] Wider den Sauffteufel (wie Anm. 23), S. Bi^r, Bvi^r, Bvii^r– Bviii^r, C4^v.

²⁷ Susanne von Schellenberg: *Christlicher LustGarten. Oder Teutsche Loci Communes*. Freiburg i. Br. 1560, S. 388–393 (Kap. 37: »Von Essen / Trincken / vnd Gastungen«), hier S. 388.

gewichtige positive Wein-Geschichten präsent – und dies sogar in der Bibel: Im neuen Testament verwandelt Jesus bei der Hochzeit in Kanaan Wasser in Wein, und noch zum letzten Abendmahl gehören maßgeblich Brot und Wein als Äquivalente oder Symbole für den Leib und das Blut Christi. So heißt es in allen Evangelien ähnlich wie hier:

VND in dem sie assen / Nam Jhesus das Brot / dancket / vnd brachs / vnd gabs jnen / vnd sprach / Nemet / esset / Das ist mein Leib. Vnd nam den Kelch / vnd dancket / vnd gab jnen den / Vnd sie truncken alle draus / Vnd er sprach zu jnen / Das ist mein Blut / des neuen Testaments / das fur viele vergossen wird. Warlich / Jch sage euch / das ich hinfurt nicht trincken werde vom gewechse des Weinstocks / bis auff den tag / da ichs neue trincke / in dem reich Gottes. (Markus 14, 22–24)

Die vierte offizielle Variante des römisch-katholischen Hochgebets spricht explizit vom »Kelch mit Wein«,²⁸ was bei allen Auslegungsdifferenzen Konsens in (fast) allen Konfessionen ist, denn in den Evangelien wird deutlich genug, dass beim Abschiedsmahl ausreichend (roter) Wein zur Verfügung gestanden haben muss. Vor allem aber wird dieses – zunächst gemäßigte (?) – Weintrinken zum Kernritual der christlichen Liturgie.²⁹ Damit ist der kollektive Weingenuss im Rahmen einer Gedächtniskultur – gerade auch bezogen auf das österliche Erlösungsgeschehen – nicht nur legitimiert, sondern sogar auch gefordert, um den Bund zwischen Mensch und Gott immer wieder neu zu besiegeln. Dass dieser Akt

²⁸ Peterskirche Wien: Messbuch, Viertes Hochgebet, URL: http://www.peterskirche.at/messbuch/VIERTES_HOCHGEBET.html (20.10.2014).

²⁹ Vgl. auch den Klagenfurter Prediger Alexander Lang: Von der Seligkeit: Gründtliche in Gottes Wort, Prophetischen vnnd Apostolischen Schrifftn / klärlich begriffene vnderweisung [...]. [O. O.] 1603, S. 226, der sich – trotz allem Verständnis auch für Abstinenzler – gegen die auch bei Katholiken übliche Verdünnung des Weins ausspricht: »Christus hat deß Abendmahls nicht mit Wasser zuvermischen / befohlen. Aber in den Morgenländern / da starcke Wein seind / haben die Leut / die Wein in vnnd ausser dem Abendmahl / mit Wasser vermischet / nicht das solches müßte im Abendmahl geschehen / oder hätte die bedeutung / [...] das ihnen der Wein sonst zu starck / vnnd sie umd nüchterkeit halben denselben zu Wässern gewohnet waren. [...] Aber die Papisten kehrten es stracks vmb / vnd verbieten den Leyen den Kelch [...] vnd gebieten darneben / daß man in der Messe den Wein im Kelch mit Wasser vermischen soll [...]«

beinahe völlig abstrakt vollzogen werden soll – im Protestantismus darf die Gemeinde nur mehr am Kelch nippen, im Katholizismus sogar nur der Priester – steht in keinem Evangelium, sondern ist Resultat späterer Abstinenzbewegungen.

Bei einem solchen Weingenuss als Ritual zur Gemeinschaftsbildung, das hier im Sinne einer Transfiguration von Wein in Blut beschworen wird, handelt es sich keineswegs um einen Einzelfall. In fast allen Kulturen existieren kollektive rauschhafte Rituale, nicht selten unter Einsatz von Alkohol und/oder anderen Drogen. Ein solcher gemeinschaftsstärkender Rausch gilt – so lange wie der jeweils gültige (erweiterte) Rahmen eines solchen Rituals nicht gesprengt wird – nicht nur als unproblematisch, sondern im Gegenteil markiert die Abstinenz den gesellschaftlichen Außenseiter. Hochzeiten und Geburten, Geburtstage und Jubiläen, Dorfeste und regionale Feierlichkeiten bis hin zu Krönungsfeierlichkeiten bilden nicht nur die Lizenz zur Todsünde der *gula*, sondern fordern sie sogar in Form einer kollektiven Verausgabung.

Verklausuliert bleibt dies in der literarischen und bildkünstlerischen Ikonographie stets präsent, und die entsprechenden antiken und biblischen Geschichten dienen immer wieder nicht nur zur (oft nur vordergründigen) Verdammung von *gula* und *luxuria*, sondern stellen dabei auch nicht selten verdeckte Lobeshymnen auf körperliche Genüsse dar. Ein besonders drastisches Beispiel dürfte Dionysos sein, der von der Antike bis zur Gegenwart eine Vielzahl künstlerischer Ausgestaltungen erfuhr und sogar zu einer Symbolfigur der Zivilisationskritik in der Moderne werden konnte. Eine Ausstellung 2013/14 in Hamburg und Dresden dokumentierte zahllose Beispiele aus der Bildenden Kunst, in denen zügellose Bacchanale detailreich zur Darstellung gelangten – Gemälde, die gleichwohl sicher nicht für allgemein zugängliche Räume gedacht waren.³⁰

Auch das Fest bleibt ikonographisches Material in expliziten Festdarstellungen, in der feucht-fröhlichen Hochzeitsfeier als traditionellem Komödienschluss (selbst wenn auf die Darstellung verzichtet wird), in der Casualpoesie und anakreontischen Lyrik des deutschen Rokoko. Auch wenn die ausgiebige Beschreibung der Freuden des Alkohols und der Erotik – vor allem ab dem 18. Jahrhundert – gelegentlich autobiographische Elemente enthalten mag, handelt es sich einerseits um eine Fortschreibung antiker und barocker Motiv- und Stoff-Traditionen, also

³⁰ Vgl. Dionysos. Rausch und Ekstase. Katalog der Ausstellung Hamburg und Dresden 2013/14. München 2013.

um den Rausch als intertextuelles Phänomen, und andererseits um ein religiöses und kulturpolitisches Statement, so in der Anakreontik des 18. Jahrhunderts:

Die pietistische Ablehnung der so genannten *Adiaphora* als ethisch freigestellte Handlungen und die Beargwöhnung von Tanz, Spiel, geselligem Scherz, Müßiggang, Weingenuss oder Romanlektüre als latenten Versuchungen beantworten die Anakreontiker, indem sie eben dies und nichts anderes predigen.³¹

Wenn Spiel, Erotik und Weingenuss sowie Literatur – vielleicht nicht nur im Hinblick auf die Lektüre, sondern bereits auf die Produktion – als *Adiaphora*, als ethisch neutrale Zwischendinge anzusehen sind, bietet dies die Möglichkeit, der religiös-moralischen permanenten (Selbst-)Kontrolle zumindest partiell zu entgehen – dies gilt vor allem für den moralisch im Vergleich zum Katholizismus deutlich rigoroseren protestantischen Bereich.³²

Solche Beispiele dokumentieren eine grundsätzliche Akzeptanz feucht-fröhlicher Festkultur trotz vielfältiger und hartnäckiger, aber eben nie völlig erfolgreicher Bemühungen von weltlicher und kirchlicher Seite um eine drastische Sanktionierung des Rauschs. Die breite Verdammung des Alkohols insgesamt oder zumindest von dessen exzessivem Genuss darf also nicht den Blick für alternative Darstellungen trüben, denn speziell bei Festdarstellungen ist auch ein exzessiver Alkoholkonsum nicht immer einem deutlichen Verdikt unterworfen, sondern es lässt sich durchaus auch eine gewisse Faszination feststellen. Es existieren Handreichungen für den richtigen Umgang mit Alkohol, z. B. das eher gemäßigte *Die Kunst*,

31 Manfred Beetz: Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik. Zur Umorientierung erotischer und anthropologischer Konzepte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Matthias Luserke, Reiner Marx und Reiner Wild (Hrsg.): *Literatur und Kultur des Rokoko*. Göttingen 2001, S. 33–61, hier S. 43.

32 Dies wird – basierend auf der Darstellung von Beetz (Von der galanten Poesie zur Rokokolyrik, wie Anm. 31), aber mit veränderter Logik – vorgeschlagen von Matthias Luserke-Jaqui: *Anakreontik und Rokoko – Thesen zur Forschung oder Lesarten der AnakreoRokokontik* [!]. In: Manfred Beetz und Hans-Joachim Kertscher (Hrsg.): *Anakreontische Aufklärung*. Tübingen 2005, S. 19–32, hier S. 24, wo er u. a. anregt, dass die »Rokokodichtung auch als »Dichtung der *Adiaphora*« diskutiert werden könnte«.

wie man recht trincken soll nit daß man Tag und Nacht werd voll von 1537 und das anonym veröffentlichte parodistische *Jus Potandi oder ZechRecht* von 1616, das nicht nur den übermäßigen Alkoholgenuss predigt, sondern z. B. auch den darauf folgenden (vor- oder außerehelichen) Geschlechtsverkehr und die daraus entstehenden Kinder juristisch legitimiert.³³ Auch wenn beide Texte einen deutlich satirischen Ton haben, so leben sie doch von der Faszination des Fests. Dies ist auch im literarischen Bereich – selbst noch in Johann Wolfgang von Goethes *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen* (im Gegensatz zur ›abstinenten‹ Festdarstellung in seinem Text *Das Römische Carneval*) – greifbar. Für die Frühe Neuzeit wäre allein an die berühmtesten deutschsprachigen satirischen Texte des 17. Jahrhunderts zu denken: an Hans Jakob Christoffel Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* und Christian Reuters *Schelmuffsky* mit ihren ausladenden teils satirischen, teils faszinierten Schilderungen feucht-fröhlicher Feste. Das gleiche gilt für die zahllosen Darstellungen von Bauernhochzeiten und Dorffesten in der (v. a. niederländischen) Malerei des 17. Jahrhunderts, die das Gegenstück zu zahllosen alkoholkritischen Darstellungen bilden, in denen betrunkene Bauer im Mittelpunkt stehen. Doch geht es weder bei faszinierten noch bei kritischen Darstellungen um die Bauern, sondern stets um eine Selbstreflexion der bürgerlichen und/oder adligen Schichten:

Das satirische Bauerngenre hat seine Wurzeln in der süddeutschen Stadtkultur des Spätmittelalters. Dort erfüllt es eine didaktische Funktion. Mit der Kritik am dummen Bauern wird die bestehende ständische Ordnung untermauert und hebt sich das Bürgertum von dem unteren Stand ab.³⁴

Tatsächlich scheint sich sowohl im Bürgertum als auch im Adel eine Trinkkultur gehalten zu haben, die als derart schädlich oder sogar bedrohlich – nicht zuletzt auch für die öffentliche Ordnung – angesehen wurde, dass eine ganze Reihe von Verboten erlassen wurde, denen literarische und bildkünstlerische Werke assistierend zur Seite standen. Der Bauer dient hierbei als Chiffre, indem er dem Angehörigen höherer sozialer

33 Vincentius Obsopeus: Die Kunst, wie man recht trincken soll nit daß man Tag und Nacht werd voll. [Übersetzer: Gregor Wickram, 1537]. Nachdruck Köln 1891; [Richard Brathwaite:] *Jus Potandi Oder ZechRecht*. [O. O.] 1616, Nachdruck hrsg. von Michael Stolleis, Frankfurt a. M. 1984.

34 Blöcker: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden (wie Anm. 5), S. 217.

Schichten bei Abweichungen von den jeweils gültigen Verhaltenscodices eine (zunächst) symbolische soziale Degradierung androht: Er wird zum Bauern erklärt und damit zum Objekt des Verlachens – ganz im Stil der Komödienkonvention, wo Trunksucht auch nicht mehr nur als vermeidbares Laster, sondern zunehmend als bäurische Eigenschaft definiert wird.

Die Figur des *rusticus imperans* in Christian Weises Komödie *Der niederländische Bauer* schläft in seinem Rausch vor dem königlichen Palast ein, man macht sich einen Spaß und holt ihn hinein, verkleidet ihn als König und lässt ihn einen Tag lang im Glauben, er sei nun der Herrscher; abends macht man ihn betrunken und wirft ihn wieder auf die Gasse – mit der angeblichen Lehre, dass sich niedere Menschen nicht über den eigenen Stand erheben, d. h. sich der Superbia schuldig machen sollen. Während dort bereits der bäurische Alkoholismus nur noch notdürftig – und bereits in seinen sozialen Dimensionen problematisiert – als Auslöser einer Katastrophe, die sich letztlich als relativ harmlos erweist, fungiert, wird im 17. Jahrhundert immer wieder der betrunkene Mensch zum idealen Anschauungsobjekt für ein ganzes Sammelsurium von negativen Folgen des Alkohols: Der Mensch verliert sein Urteilsvermögen und wird damit zur *bestia*, zum tierischen Wesen, das sich immer weiter in sündige Handlungen verstrickt. Bereits die ›bäurisch‹ geschilderten Handwerker in Andreas Gryphius' *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz* erklären sich nur darum bereit, an einem Theaterstück des Schulmeisters Squenz mitzuwirken, da sie Aussicht auf eine Belohnung sehen, die sofort in Alkohol investiert werden soll – entsprechend schätzen sie das von ihnen einstudierte *Pyramus und Thisbe*-Stück nicht als Tragödie ein, sondern als Komödie, da am Ende alle Bühnentoten wieder aufstehen und sich im Gasthaus einen Rausch antrinken, der Abend also ein gutes Ende haben werde. Doch ebenso wie bei Gryphius die Handwerker zwar vom königlichen Publikum verlacht werden, paradoxerweise gerade dadurch aber ihr Ziel erreichen, muss bei Weise der König einsehen, dass der Bauer erstens bauernschlau den Betrug in seinem Sinne genutzt hat und zweitens der König keinen Einfluss darauf hat, dass der Bauer immerhin in seinen Träumen Gewalt über den König hat. Damit tut sich am Schluss ein Abgrund auf, der ihnen einen Teil ihrer Würde gerade auch als Berauschte wiedergibt.

Am Beispiel von Abraham a Santa Claras Werken (z. B. *Centifolium Stultorum* und *Wunderlicher Traum von einem Narrennest*) lässt sich nun zeigen, dass die Todsünde *gula* selbst bei einem klerikalen Schriftsteller kaum noch selbst im Vordergrund steht, sondern erstens die Trunksucht nur noch als ein Laster unter hunderten aufgefasst wird, also den Status

als Haupt- und Todsünde längst verloren hat, und zweitens die Diskussion sich zu verschieben beginnt hin zu höfisch-höflichen Verhaltensnormen, nicht zuletzt zu Tischsitten bei Hofe und in höherer Gesellschaft. Diese Tendenz ist bereits ansatzweise bei den genannten Werken Grimmelshausens und Reuters zu beobachten, in denen das Lernprogramm ebenfalls nicht mehr konsequent religiös bestimmt ist, sondern die *gula*-Diskussion letztlich v. a. als pädagogisch-didaktisches Mittel zur Einübung von Elementen der Rhetorik, von Konversationsidealen und Hofmannslehren wird. In *Judas der Erzschem* widmet Abraham a Santa Clara noch ein umfängliches Kapitel der *gula*, das überschrieben ist mit »Judas der Erzschem ist dem übermässigen Essen und Trincken ergeben«.³⁵ Allerdings geht es in dieser Passage nicht nur um die Sünde, denn:

Die Zech Brüder ins gemein / sambt allen denselbigen / so ihr Ergötzlichkeit suchen in Essen und Trincken / seynd meistens also genaturt / daß sie die einige Freud schöpfen an allerley Unflat / dahero solche Schand-Reden führen / solche Spott-Wörter außgiessen / solches vnflätiges Gespräch halten / daß hiervon alle ehrlichen Ohren höchstens beleidiget werden. [...]

Bey dermahlen elenden Zeiten entspringen auch solche Bestien / ja bestialische Leuth / voll mit Gotteslästerungen auß der Nässe / zwar nit vom Wasser / wol aber vom Wein [...].³⁶

Die *bestia* kann aber aufgrund ihrer Vernunftlosigkeit, also auch Schuldunfähigkeit, nicht als Sünder bezeichnet werden. Auf eine medizinische und/oder religiöse Differenzierung wird hier zugunsten einer pauschalen Ausgrenzung devianten Verhaltens weitgehend verzichtet. Die religiösen Deutungen tragen in der Frühen Neuzeit immer weniger, auch wenn sie ungebrochen wiederholt werden. Im Kapitel »Sauff=Narr« seines umfangreichen Werks *Centifolium Stultorum* versammelt Abraham a Santa Clara die üblichen Vorbehalte:

Wann mans bey dem Liecht beschauet / so seynd die versoffene Leut nit nur ein- sondern dreyfache Narren: Erstlich darum / weilen sie das Geld / ja Haab und Gut / so liederlich verschwenden; Anderten / die

35 Abraham a Santa Clara: Judas der Erz=Schelm / Für ehrliche Leuth / Oder: Eigntlicher Entwurff / vnd Lebens=Beschreibung deß Iscariotischen Bößwichts. Salzburg 1695, S. 82–122.

36 Ebd., S. 97.

Gesundheit verliehren; Drittens / wegen deß vielen Schlemmen / und allzustarcken Wein=Abziehen / zu Haupt=Narren werden [...]. Was die böse Gewohnheiten des Vollsaukens bey den Menschen für grosse Ubel und Schäden verursachen / ist nicht genugsam zu beschreiben.³⁷

Trotzdem findet sich hier schon das interessante Phänomen, dass die Alkoholkritik in ihr Gegenteil umzukippen droht, da im satirischen Gewand eine Faszination entsteht – vielleicht nicht unbedingt für den Alkohol selbst, aber doch für die Geschichten und Sentenzen, die sich aus ihm herausdestillieren lassen, so dass er sich nicht nachsagen lassen möchte, die »Gewohnheit des Vollsaukens [...] nicht genugsam zu beschreiben«. Mit sichtlichem Changieren zwischen Angewidersein und Vergnügen sammelt er Beispiele und zitiert selbst Trinker-Sprichwörter wie »Trinck ich / so verdirb ich / trinck ich nicht / so stirb ich: Es ist besser getruncken und verdorben / als nicht trincken / und dennoch gestorben.«³⁸ Welche Exzesse der Alkoholbeschreibung der Kampf gegen den Alkohol annehmen kann, illustrieren am besten die fast fünfzig Folio-Seiten des durch Aegidius Albertinus übersetzten und bearbeiteten *De Conviviis & Computationibus. Von Gastereyen und Zutrincken* von Antonius de Guevara.³⁹ Es bietet eine Zusammenstellung aller wichtigen Bibelstellen, eine Geschichte der Esskultur, philosophische Aussagen zum Thema, medizinische Erkenntnisse usw., kurz: die damals wohl umfangreichste Enzyklopädie des Essens und Trinkens. Und auch hier befindet sich dieses Traktat innerhalb der Werkausgabe mitten zwischen einem Traktat mit einer religiösen Kritik des Hoflebens und einem zur Hofkunst, so dass das Traktat thematisch durch Reflexionen zur (auch höfischen) Selbstkontrolle gerahmt wird. Religiöse und säkulare Argumentation sind hier ebenso ununterscheidbar ineinander verwoben wie Verdammung und Faszination des Rauschs.

37 Abraham a Santa Clara: Centifolium Stultorum in Quarto. Oder Hundert Ausbündige Narren in Folio. Nachdruck der Erstausgabe von 1709. Dortmund 1987, S. 364–368 (Kapitel »Sauff=Narr«), hier S. 364.

38 Ebd., S. 366.

39 Antonio de Guevara / Aegidius Albertinus: Opera Omnia HistoricoPolitica III: Drey schöne Tractätlein / deren das Eine De Molestiis Aulae, & Ruris Laude. Das ist: Mißbrauch deß Hoff=Lebens / vnd Lob des Landt=lebens. Das Ander: Der rechtewolgezierte Hoff=Mann / oder Hoff=Schul genannt. Das Dritte: De Conviviis & Computationibus, von Gastereyen und Zutrincken. Dritter Theyl. Frankfurt a. M. 1645, S. 160–207.

Abraham a Santa Clara liefert im *Wunderlichen Traum von einem großen Narren-Nest* zwölf Kapitel, in denen der fingierte Autor Gaudentius Hilarion die zwölf Narren beschreibt, die er in einem Traum nicht in einem Vogel-, sondern einem Narren-Nest gesehen haben will. Hierzu zählen solche, die eindeutig den Todsünden zuzuordnen sind, also der geizige, der zornige, der faule und der hoffärtige Narr, die sich auf *invidia*, *ira*, *acedia* und *superbia* beziehen, zusätzlich statt der *gula* nur deren alkoholischer Bestandteil, der »versoffene Narr« sowie der »grobe Narr«, die hier von Interesse sein werden. Bis auf den »verlogenen Narren«, der gegen das achte Gebot verstößt, und das letzte Kapitel, das – ganz im Sinn von Erasmus von Rotterdams *Moriae encomium* – dem »lobwürdigen Narren«, also dem »Narren in Christo«, gewidmet ist, folgen die übrigen Narren (die einfältig, verliebt, furchtsam bzw. eifersüchtig sind) keinem erkennbaren System. Insgesamt macht bereits diese kurze Narrenrevue einen recht unsystematischen Eindruck und folgt damit – ähnlich wie Abraham a Santa Claras umfassendere Narrenrevuen, z. B. *Centifolium Stultorum* oder *Hundert Ausbündige Narren* – eher der oben angesprochenen protestantischen Logik von Sebastian Brants *Narrenschiff* und bietet eine Verschiebung innerhalb des *gula*-Verdikts. Im Kapitel über den »groben Narren« seines *Wunderlichen Traums von einem großen Narren-Nest* kritisiert Abraham a Santa Clara an einer entscheidenden Stelle nicht mehr den ungezügelten Alkoholgenuss an sich, sondern nur noch die damit einhergehenden schlechten Tischsitten:

Einer sitzt bei der Tafel so ungebertig / als wolt er mit beeden Armen ein Gewölß unterstützen; ein anderer ist so unverschambt / daß er in die Schüssel mit solchem Gewalt hinein sticht / als wolt er einem Wildschein den Fang geben; [...] ein anderer ist so wild / daß er mit schmutziger Goschen saufft / und folgsamb das Gläß nicht anders außicht / als wie ein Flecksieder Ärmel [...]. An disen und dergleichen groben Narren hat Himmel und Erden ein Abscheuen.⁴⁰

40 Abraham a Santa Clara: *Wunderlicher Traum von einem großen Narren-Nest* [Salzburg 1703]. Stuttgart 1982, S. 43. Zu seinen Werken vgl. Franz M. Eybl: Abraham a Santa Clara. Vom Prediger zum Schriftsteller. Niemeyer 1992; Jean Schillinger: Abraham a Santa Clara. Bern 1993; Anton Philipp Knittel (Hrsg.): *Unterhaltender Prediger und gelehrter Stofflieferant – Abraham a Sancta Clara (1644–1709). Beiträge eines Symposions anlässlich seines 300. Todestages*. Eggingen 2012.

Dass überhaupt zwischen Todsünden und Verstößen gegen die zehn Gebote ein Kapitel zum Grobianismus – und das auch noch unmittelbar zwischen den beiden zentralen Kapiteln zur Superbia und zum ›Narren in Christo‹ – auftaucht, lässt die Verschiebung der *gula* von einem religiösen zu einem profanen Phänomen erkennen. Die Kritik des Rauschs in den Laster- und Sündendiskussionen führt also aus dem eigentlichen thematischen Kernbereich heraus, sobald der Grobianismus zur Sprache kommt. Während der Verlust an Selbstkontrolle zunächst vor allem religiös gemeint war, also als Kritik am Verlust der Kontrolle über die körperlichen Begierden, da dies zum Verstoß gegen einige der zehn Gebote (z. B. »Du sollst nicht ehebrechen« oder »Du sollst nicht töten«) führen konnte, stehen nun zunehmend höfische und daraus abgeleitete bürgerliche Verhaltensnormen im Fokus.

Auch der Grobianismus in Werken wie Grimmelshausens *Simplicissimus*, Johann Beers *Narrenspital* und Christian Reuters *Schelmuffsky* – sowie wahrscheinlich der frühneuzeitlichen Narrenliteratur überhaupt – fungiert zwar zunächst noch als Tugendlehre *ex negativo*, doch die komische Wirkung des betrunkenen Narren entfaltet erstens auch eine Eigendynamik, die nicht einmal die zusätzlich medizinische, humoralpathologische Legitimation des Grobianismus – die diätetische Wirkung des Körperlachsens: das erneute Mischen der Körpersäfte, der *humores* – ganz vergessen machen kann; und zweitens bietet Grimmelshausen in den letzten Kapiteln des ersten Buchs eine Doppelperspektive der satirischen Festdarstellung: verlacht wird einerseits die Hofgesellschaft, die aus *Simplicissimus'* naiver Perspektive, einem ›fremden Blick‹, die Absurdität der höfischen Rituale wie Ballette und Tänze, Fressen und Saufen, evident werden lässt:

BEy dieser Mahlzeit (ich schätze / es geschicht bey andern auch) trat man gantz Christlich zur Tafel / man sprach das Tischgebet sehr still / und allem Ansehen nach auch sehr andächtig [...]; Aber kaum hatte jeder drey oder viermal *gesegne Gott* gesagt / da ward schon alles viel lauter: [...] Man brachte Gerichter / deswegen Vor-Essen genannt, weil sie gewürzt / und vor dem Trunck zu genießen verordnet waren / damit derselbe desto besser gienge: Jtem, Bey-Essen / weil sie bei dem Trunck nicht übel schmecken solten / allerhand Frantzösischen *Potagen* und Spanischen *Olla Potriden* zu geschweigen; welche durch tausendfältige künstliche Zubereitungen und ohnzahlbare Zusätze / dermassen verpfeffert / überdummelt / verummumet / *mixtirt* / und zum Trunck gerüstet waren / daß sie durch solche zufällige Sachen

und Gewürtz mit ihrer *Substanz* sich weit anders verändert hatten / als sie die Natur anfänglich hervorgebracht [...]. Jch gedachte / warumb wolten diese einem Menschen / der ihm solche / und den Trunk darbey schmecken läst / (worzu sie dann vornemlich bereitet sind) nicht auch seine Sinne zerstören / und ihn verändern / oder gar zu einer *Bestia* machen können? Wer weiß / ob *Circe* andere Mittel gebraucht hat als eben diese / da sie deß *Ulyssis* Gefährten in Schwein verändert? Jch sahe einmal / daß diese Gäste die Trachten frassen wie die Säu / darauff sofften wie die Kühe, sich darbey stellten wie die Esel / und alle endlich kotzten wie die Gerberhund! Den edlen Hochheimer / Bacheracher und Klingenberg / gossen sie mit Kübelmäßigen Gläsern in Magen hinunder / welche ihre Würckungen gleich oben im Kopff verspüren ließen. Darauff sahe ich meinen Wunder / wie sich alles veränderte / nemlich verständige Leut / die kurtz zuvor ihre fünff Sinne noch gesund beyeinander gehabt / wie sie jetzt urplötzlich anfiengen, nährisch zu thun / und die alberste Ding von der Welt vorzubringen; die grosse Torheiten die sie begiengen / und die grosse Trünck / die sie einander zubrachten / wurden je länger je größer / also daß es schiene / als ob diese beyde um die Wette miteinander stritten / welches unter ihnen am grösten wäre / zuletzt verkehrte sich ihr Kampf in eine unflätige Sauerey.⁴¹

Andererseits gibt er sich selbst der Lächerlichkeit preis, da er nicht einmal einfachste höfische Umgangsformen beherrscht und v. a. bestimmte Körperfunktionen nicht unter Kontrolle hält:

ALs ich dergestalt mit einem Deller in der Hand vor der Tafel aufwartete / und in meinem Gemüt von allerhand Dauben und werklichen Gedanken geplagt wurde / liesse mich mein Bauch auch nicht zu frieden [...]; ich gedacht, mir von dem ungeheuren Gerümpel abzuhelffen / den Paß zu öffnen / und mich darbey meiner Kunst zu bedienen / die mich erst die vorig Nacht mein Camerad gelernt hatte; solchem Unterricht zu folg hub ich das lincke Bein sampt dem Schenkel in alle Höhe auff / druckte von allen Kräfte was ich konte / und wollte meinen Spruch / *Je pète*, zugleich dreimal heimlich sagen; Als aber der ungeheure Gespan / der zum Hindern hinauß wischte / wider

⁴¹ Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch. In: ders.: Werke I,1. Hrsg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989, S. 103–105.

mein Verhoffen so greulich thönete / wuste ich vor Schröcken nicht mehr, was ich täte [...] / derowegen ließ solches dasjenige / so ich heimlich zu reden im Sinn hatte / dem Hindern zu Trutz überlaut hören / und zwar so schrecklich / als wann man mir die Kehle hätte abstechen wollen: Je greulich der Unterwind knallte / je grausamer das *Je pète* oben herauß fuhr / gleichsam als ob meines Magens Ein- und Außgang einen Wettstreit miteinander gehalten hätten / welcher unter ihnen beyden die schrecklichste Stimm von sich zu donnern vermöchte. [...] Seine Gäst wurden über diesem unversehenen Knall fast wieder nüchtern / ich aber / weil ich mit aller meiner angewandten Mühe und Arbeit keinen Wind bannen können / in eine Futterwanne gespannt / und also zerkarbäitscht / daß ich noch biß auf diese Stunde daran gedenke.⁴²

Dreh- und Angelpunkt bleibt dabei die Frage nach den richtigen Verhalten in der Welt, wobei erstens höfische Etikette und christliche Normen inkompatibel nebeneinander stehen und zweitens die Faszination bei der Darstellung von *gula* und *luxuria* (sowie Grobianismus bzw. Skatologie) kaum durch religiöse Deutungsangebote verdeckt werden kann, was sich ja bereits bei einigen der genannten Beispiele aus der Bildenden Kunst abzeichnete.

Der *gula*-Diskurs verschiebt sich nicht nur von der humoralpathologischen und religiösen auf eine profane Ebene der Verhaltenscodices und des Habitus, auf ein völlig säkularisiertes künstlerisches Motiv, sondern der ›reale‹ Alkohol wird zunehmend auch als Droge zur tatsächlichen oder vermeintlichen Kreativitätsförderung genutzt und – wahrscheinlich u. a. in diesem Zusammenhang – zum Darstellungsobjekt, anhand dessen sich nicht zuletzt auch Fragen der Kreativität aufwerfen und grundsätzlichere innerkünstlerischer Reflexionen anschließen lassen. Zunächst einmal fällt die große Zahl literarischer und bildkünstlerischer Darstellungen des Trinkens und des Rausches ins Auge, die nicht oder nicht primär einer religiös-moralischen oder ›höflichen‹ Lehrhaftigkeit untergeordnet sind oder auch nur als Widerspiegelung sozialhistorischer Gegebenheiten gedeutet werden können, was ja auch für den bereits erwähnten Dionysos-Stoff gilt. Vielmehr scheint sich die Rauschdarstellung umso mehr zu verselbständigen als sich eine dichte Darstellungstradition in

⁴² Ebd., S. 108 f.

verschiedenen künstlerischen Medien und Genres herausbildet, an die immer wieder neu angeknüpft wird, so dass ein selbstreflexives intertextuelles und intermediales Verweissystem entsteht.

Selbst Abraham a Santa Clara bedient sich der *gula* als einem strategischen Lockmittel für den Leser: 1710 erscheint das religiöse Werk *Wohl angefüllter Wein=Keller. In welchem Manche durstige Seel sich mit einem Geseng=Gott erquickten kan: Nach dem Exempel der himmlischen Braut in dem hohen Lied Salomonis die sich berühmet / daß ihr Liebster sie in einen Wein=Keller geführt habe*.⁴³ Und sein oben genanntes *Centi-Folium Stultorum in Quarto. Oder Hundert Ausbündige Narren / In Folio* verspricht im Untertitel eine kulinarische Lektüre: *Neu aufgewärmet / Und in einer Alapatrit-Pasteten zum Schau-Essen / mit hundert schönen Kupffer=Stichen / zur ehrlichen Ergötzung / und nützlichen Zeit=Vertreibung / sowohl frölich= als melancholischen Gemüthern aufgesetzt*. Die Bilder von Weinkeller und Pastete lassen Abraham a Santa Claras eigene Darstellung – gerade innerhalb einer religiösen Darstellungsabsicht – zu einer literarischen und bildkünstlerischen Völlerei mit Texten und Kupferstichen werden, nur dass die immaterielle *gula* eben nicht die *luxuria*, sondern die Frömmigkeit anstacheln soll. Auch wenn Ekstase und Rausch bereits in der mittelalterlichen Visionsliteratur immer wieder als Bild religiöser Zustände fungierten, so deutet sich hier eine Profanisierung an, indem Literatur und Kunst selbst in den Mittelpunkt des *gula*-Diskurses rücken. Was in der oben angesprochenen Rokokolyrik durchbricht, die Verschränkung von Wein- und Kunstdiskurs, zeichnet sich hier bereits ab.

Als äußerst folgenreich für diese Verschränkung erweist sich der – inhaltlich zunächst davon unabhängige, aber beinahe zeitgleich stattfindende – Umbruch im Kreativitätsdiskurs im Hinblick auch auf die Rolle des Alkohols. In der Frühen Neuzeit wird durchgängig, auch bei den bisher zitierten Autoren, eine medizinische, meist humoralpathologische Herleitung weiterer schädlicher Folgen für Leib und Leben des Trinkers angeführt, doch existieren parallel dazu bereits gegenläufige Vorstellungen, die paradoxerweise je folgen- und erfolgreicher werden, desto größere Wirkmacht die Abstinenzbewegung entfaltet. Im 18. Jahrhundert finden

⁴³ Abraham a Santa Clara: *Wohl angefüllter Wein=Keller. In welchem Manche durstige Seel sich mit einem Geseng=Gott erquickten kan: Nach dem Exempel der himmlischen Braut in dem hohen Lied Salomonis die sich berühmet / daß ihr Liebster sie in einen Wein=Keller geführt habe*. Würzburg 1710.

sich dann zunehmend Versuche, eine Kreativitätssteigerung durch Einnahme von Rauschmitteln medizinisch nachzuweisen – ein Phänomen, das allerdings bereits früher geläufig gewesen sein muss. Nur so ist es zu erklären, dass ein Barock-Autor wie Sigmund Birken sich in seiner Poetik direkt zu Beginn mit der Frage nach der kreativitätsfördernden Wirkung des Alkohols kritisch auseinandersetzt:

Es ist ja wahr / daß der Wein die Geister stärcket / und daher den Poeten wohl zu statten kommet: es folgen aber darum nicht / daß man sich voll saufen müße / wann man poetisieren will. Virgilius, und mehr andere / waren fürtreffliche Poeten: man weiß aber von ihnen nicht / daß sie Weinsäuffere gewesen.⁴⁴

Soweit gehen seine Zeitgenossen normalerweise nicht, auch wenn der Wein grundsätzlich als gesundheitsfördernd gilt und – ähnlich wie bei Abraham a Santa Clara – z. B. von Johann Arnd durchaus in einer Predigt als religiöses (Lock-)Bild genutzt werden kann:

Ach, meine liebe Christen / Gottes Wort ist wie ein guter Wein. Wenn man in gesunden starcken Tagen / wenn der Leib ohne Schwachheit ist / Wein trincket / so befindet man seine Kräfte nicht groß / aber wenn man krank ist oder traurig / daß das Hertz matt ist / und die Geisterlein des Lebens in Hertzens Noth leiden / und man hat denn ein Trüncklein Wein / so empfindet das matte und traurige Hertz augenscheinlich und greifflich des Weins Krafft und Stärckung / darum der H. Geist / Prov. 31/6. den betrübten Wein zu trincken befohlen.⁴⁵

Die medizinische Diagnose und der biblische Referenztext in den Sprüchen Salomos werden ebenso in Zedlers *Universal-Lexicon* zitiert:

Der Wein vermehret die natürliche Wärme und stärcket dadurch das Hertz, die Lebensgeister, wie man oft in Mattigkeit gewahrt wird: Er giebet den Müden Kräfte und machet das gantze Gemüthe des Menschen frölich, bringet Ruhe und Schlaf, erwärmet den Magen, befördert die Dauung, schärfet die Sinne, Vernunft und Verstand,

⁴⁴ Sigmund Birken: *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy* [...]. Nürnberg 1679. S.): ():(vij^v.

⁴⁵ Johann Arndt: *Der ganze Psalter Davids / Des H. Königs und Propheten in 462 Predigten außgelegt und erklärt* [...]. Frankfurt a. M. 1701, S. 5 (Aiiij).

vertreibt die Melancholey, Schwermüthigkeit, Angst, Traurigkeit und Sorgen, daher auch Salomon im 6. und 7. Verse des [...] 31sten Capitels seiner Sprüche saget: Gebet den Wein den betrübten Seelen, daß sie trincken und ihres Elendes vergessen, und ihres Unglückes nicht mehr gedencken.⁴⁶

Jede solche Argumentation setzt einen gemäßigten Umgang mit dem Alkohol voraus, hilft aber dennoch grundsätzlich bei der biblisch gestützten Legitimierung von Alkoholkonsum, hier als Anti-Melancholicum usw., aber auch – womit ein entscheidender Umbruch für den kreativen Bereich stattfindet – als Mittel zur Schärfung der »Sinne«, der »Vernunft« und des »Verstand[s]«. Im Gegensatz dazu hatte etwa 200 Jahre früher der lutheranische Pastor Matthias Friedrich geschrieben: »Trunckenheit nimpt hinweg das gedechtnis / zerrüt die sinnen / verwirret den verstand«.⁴⁷ Er führt also zur Ausschaltung der Vernunft als Mittel der religiös-moralischen Selbstkontrolle und damit zu einer Reihe weiterer Todsünden, wie u. a. Wilhelm Fabry im Rekurs auf Augustinus schreibt: »Dann Trunckenheit / mein lieber christ / Betrachts mit fleiß / ein brunnquell ist / Drauß aller laster quellen / Hurey / Ehbruch / neyd / vmd Todschlag / Abgunst / anreizung der raach«.⁴⁸ In der Marginalspalte findet sich das Augustinus-Zitat »Die Trunckenheit ist eine Mutter / wurtzel vnd anfang aller Laster / ein verwirrung des verstandts / [...] schiffbruch der keuchheit / verliehrung der zeit / [...] vnn verderbnus des Leibs vnd der Seelen«, das sich allenthalben in der Prediglitteratur dieser Zeit zitiert oder paraphrasiert findet.⁴⁹ Auch in Philipp Samuel Horns *Traktat*

⁴⁶ Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon der Wissenschaften und Künste. 68 Bände. Halle, Leipzig 1731–1754, Bd. 54, Sp. 439. In den Sprüchen Salomos heisst es: »GEbt starck Getrencke denen / die vmbkomen sollen / vnd den Wein den betrübten Seelen / Das sie trincken / vnd jres elends vergessen / vnd jres vnglücks nicht mehr gedencken.« (Sprüche 31,6–7)

⁴⁷ [Matthäus Friderich:] Wider den Sauffteufel (wie Anm. 23), S. B6^r.

⁴⁸ Wilhelm Fabricius Hildanus (W. Fabry): Christliche Abmahnung von der Trunckenheit. [O. O.] 1623. S. 7. Vgl. auch die Materialien in: Wilhelm Fabry: Christlicher Schlaftrunk / Geistliche Lieder und Gesänge. Hrsg. von Ernst Huckenbeck und Klaus Timmerbeil. Hilden 1988.

⁴⁹ Vgl. auch Georg Muntzcius: Postilla Oder Christliche Predig vnnd Außlegung / nach Catholischer Lehr / aller Sonntäglichen Euangelien [...]. Freiburg i. Br. 1611, S. 100: »O du lieber Augustine / Bischoff zu Hippon / was sagst du von den vollen Brüdern / vnd allen / siw seyn Mann oder Weib / die

von der *Trunckenheit* von 1747 sind zwar weiterhin die üblichen negativen Folgen des übermäßigen Alkoholgenusses genannt, doch werden auch hier plötzlich wieder positive Wirkungen nicht nur für die Heilung melancholischer Gemüter, sondern vor allem auch für die künstlerische Kreativität vermerkt:

§ 19. Es erhellet also aus denen beyden letzteren Absätzen, daß die Kräfte des Körpers sowol als der Seele durch das Trincken auffgeweckt, lebhaft und ermunteret werden; insbesondere aber bemercket man dieses bey dem Vermögen der Seele, sich abwesende Dinge vorzustellen, welche die *Phantasie* oder *Einbildungskraft* genannt wird. Selbige wird beim Trincken, [...] ungemein lebhaft, und die Vorstellungen derselben wechseln einander geschwinde ab.

§ 20. Es beschäftigt sich aber unsere Phantasie nicht bloß mit vergangenen Dingen, sondern sie erstreckt sich auch auf solche Vorstellungen, die man niemals empfunden hat; denn sie theilet und zerstücket nicht selten die Einbildungen, und setzt hieraus neue Vorstellungen zusammen, und dieses Vermögen wird Dichtkunst genennet.⁵⁰

Horn beschreibt hier eine Physiologie der alkoholisierten Kreativität auf der Basis zeitgenössischer wissenschaftlicher Erkenntnis – ein Versuch, der dann im 19. Jahrhundert mit großer Intensität für alle Arten von Drogen unternommen wird.⁵¹ Als Referenz genannt werden in § 19 Ernst Anton Nicolais Thesen zu den »Würckungen der Einbildungskraft in dem menschlichen Körper« und in § 20 »Prof. Meiers in Halle theoretische Lehre von den Gemüths-Bewegungen §63«, die auf die besondere Lebhaftigkeit und Einprägsamkeit von mit einem starken Affekt verbundenen

sich mit Wein anfüllen? Vnder andern sagt er / daß die Trunckenheit ein Zunder der Unkeuchheit / ein Mutter der Laster / ein Materi der Vbelthäter / ein Wurtzel der Sünden / ein Vrsprung der Schuld / ein vngeestümme verwirrung vnd zerstörung des Haupts. [...] Die Trunckenheit mindert die Sinn / nimbt hinweck die Gedechtnuß / welches die Sauffer wol wissen [...].«

50 D. Philipp Samuel Horns Abhandlung von der Trunckenheit. Stralsund, Greifswald und Leipzig 1747, S. 38 f.

51 Über die »Rauschdiskurse im 19. Jahrhundert« berichtet instruktiv das zweite Kapitel von Robert Feustel: Grenzgänge. Kulturen des Rauschs seit der Renaissance. München 2013, S. 71–148.

Vorstellungsbildern hinweisen.⁵² Auch wenn sich diese These als medizinisch unhaltbar erwies, blieb sie wirkmächtig und wurde immer wieder zu reaktivieren versucht – sowohl für den Alkohol als auch für andere Drogen.

Was im Spätmittelalter im religiösen Rahmen möglich schien, die religiöse Ekstase, die entweder dem Alkoholrausch analog war oder sogar durch diesen hervorgerufen worden war,⁵³ wird in der Moderne zur geläufigen künstlerischen Behauptung eines (drogen- bzw.) alkoholinduzierten Schaffensrauschs, einer kreativen Ekstase des Genies.⁵⁴ Die Romantik wird dann zum Ort, an dem Alkohol und Kreativität zumindest als Behauptung endgültig zusammengedacht werden können, so bei Jean Paul⁵⁵ und nicht zuletzt bei E. T. A. Hoffmann, z. B. der Punschgesellschaft in *Der goldne Topf*, wo der Alkohol nicht nur zum Katalysator, sondern auch zum Auslöser der Kreativität wird und damit Philipp Samuel Horns These vom Zusammenhang zwischen Alkoholkonsum und Phantasie bestätigt zu werden scheint.⁵⁶ Diese Vorstellung hält sich zwar vereinzelt bis in die Gegenwart, doch zugleich verstärkt sich auch die medizinische Skepsis nicht nur gegenüber dem Rausch, sondern bereits gegenüber dem geringfügigen

52 Gemeint sind zwei im gleichen Verlag (bei Carl Hermann Hemmerde) erschienene Bände: Ernst Anton Nicolai: *Gedanken von den Wirkungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper*. Halle 1751, S. 32 f.; Georg Friedrich Meiers, *der Weltweisheit ordentlichen Lehrers, und der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin Mitgliedes, theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*. Andere, verbesserte Auflage. Halle 1759, S. 106–108.

53 Vgl. Bardo Weiß: *Ekstase und Liebe. Die unio mystica bei den deutschen Mystikerinnen des 12. und 13. Jahrhunderts*. Paderborn, München, Wien u. a. 2000, S. 207–218; auch wenn von rauschinduzierten ekstatischen Zuständen berichtet wird (vgl. S. 209), sei doch in der Regel darauf geachtet worden, diese Zustände als »nüchterne Trunkenheit« darzustellen (S. 207, vgl. S. 218). Generell schien sich das Christentum vom Einsatz berausender Mittel distanziert und dies als heidnisches Phänomen angesehen zu haben; vgl. Ernst Benz: *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart 1969, S. 68–82, hier S. 69. Benz bezieht dies vor allem auf nicht-alkoholische Drogen.

54 Vgl. Kupfer: *Die künstlichen Paradiese* (wie Anm. 4), S. 317–333.

55 Vgl. die Anthologie: Jean Paul: *Bier Bier Bier wie es auch komme*. Jean Paul und das Bier. Eine Dokumentation. Hrsg. von Wolfgang Hörner, Illustrationen von Stephan Klenner-Otto. Hannover 2013.

56 Vgl. Victoria Dutchman-Smith: *E. T. A. Hoffmann and Alcohol: Biography, Reception and Art*. London 2010.

Konsum – vor allem angesichts der Abstinenzbewegungen seit dem späten 18. Jahrhundert, die nicht zuletzt angesichts der explodierenden Verbreitung des inzwischen sehr billig herstellbaren Brandweins bei den Arbeitern zu einer wichtigen Diskursbestandteil einerseits kapitalistischer Nützlichkeitsideologie, andererseits – und vielleicht damit teilweise zusammenhängend – medizinischer und sozialer Fürsorgekonzepte (v. a. im Naturalismus auch literarischer, siehe Emile Zolas *L'Assommoir*, dt. *Der Todschläger*, und Gerhard Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*) wurde.

Nur ein Bündel von offenen und latenten Faszinationsmomenten lässt es plausibel erscheinen, dass auch noch in der modernen Literatur und Kunst der Alkohol und sein exzessiver Genuss eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Zunehmend erscheinen der Alkohol- und auch der Drogenrausch bei Künstlern und Schriftstellern als Mittel der tatsächlichen oder vermeintlichen Kreativitätssteigerung. Davon zeugen noch neuere Publikationen wie das Heft 12/1994 der Zeitschrift *du* zum Thema *Treibstoff Alkohol: Die Dichter und die Flasche*, die von Rolf Harten und Jens Burmester herausgegebene Anthologie *Hinter Gläsern: Alkohol in der Literatur* und nicht zuletzt Michael Krügers und Ekkehard Faudes fulminante Alkoholapologie und Wissenschaftsparodie *Literatur & Alkohol: Liquide Grundlagen des Buchstaben-Rausches* mit der These »Wer schreibt, trinkt auch. Ein Alkoholnebel liegt über der Weltliteratur.«⁵⁷ Speziell seit der Romantik und seit der frühen Moderne ist sowohl die Literatur als auch der Kreis ihrer Produzent(inn)en bevölkert von Alkoholsüchtigen. Dabei geht es allerdings nicht nur um die Aufhebung von Schreibblockaden oder Betäubung von Ängsten bei den Autoren, sondern der Alkoholismus gehört oft genug auch (und vor allem?) zu den Möglichkeiten künstlerischer Selbstinszenierung und dient als Signum (stets labiler) rauschinduzierter Kreativität und Genialität. Besonders alkoholabhängige Künstler müssen dabei nicht unbedingt über Alkohol schreiben; und diejenigen, die den Alkohol ausführlich thematisieren, können theoretisch auch Abstinenzler sein: Strikt zu unterscheiden ist zwischen dem Alkohol, den ein Autor trinkt, und dem Alkohol, über den

57 Michael Krüger und Ekkehard Faude: *Literatur & Alkohol: Liquide Grundlagen des Buchstaben-Rausches*. Lengwil 2004, S. [3]; *du* 54 (1994), Heft 12: *Treibstoff Alkohol: Die Dichter und die Flasche*; Rolf Harten und Jens Burmester (Hrsg.): *Hinter Gläsern: Alkohol in der Literatur*. Hamburg 1991. Weniger ergiebig dagegen ist diesbezüglich das Anti-Abstinenz-Manifest von Peter Richter: *Über das Trinken*. München 2011, S. 104–114 über »Trinken und Dichten«.

ein Autor schreibt, auch wenn sich beide Bereiche gelegentlich bedrohlich annähern – siehe Jack London und *John Barleycorn or Alcoholic Memoirs* (geläufiger deutscher Titel: *König Alkohol*), Joseph Roth und *Die Legende vom heiligen Trinker*, Malcolm Lowry und *Under the Volcano*, Wenedikt Jerofejew und *Reise nach Petuschki*, Ernest Hemingway und Charles Bukowski, Werner Schwab und Jörg Fauser. Doch gerade wenn Realität und Fiktion nicht deckungsgleich sind oder sein müssen, erweist sich der übermäßige Alkoholgenuss als Gegenstand in Kunst und Literatur – zumindest potentiell – als Möglichkeit der Selbstreflexion und/oder der Selbstinszenierung: des Künstlers, der Kunst, der Imagination usw.

Den Alkoholkonsum legitimierende kreativitätstheoretische Diskurse, wie sie seit dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit immer wieder zu finden sind, stellen wichtige (pseudo-)rationale Begründungen für einen lässigen Umgang mit der *gula* dar, doch dürfte mindestens ebenso stark der mit dem Alkoholgenuss verkoppelte Habitus eine zentrale Rolle spielen,⁵⁸ der spätestens dann eine Rolle zu spielen beginnt, als erstens der ›trunkene‹ Bauer nicht mehr unreflektiert diskriminierend als Gegenbild der höfischen und bürgerlichen Wohlanständigkeit funktionalisiert werden kann und zweitens eine Säkularisierung der *gula*-Diskussion einsetzt, also deutlich erkennbar ab Ende des 17. Jahrhunderts. Wenn die *gula* nicht mehr primär das Eintrittsbillet zur Hölle darstellt, sondern säkulare Moral und Habitusfragen, Medizin und ökonomische Nützlichkeitsabwägungen die Diskussion maßgeblich bestimmen, und wenn sich darüber hinaus Literatur und Kunst zunehmend von Rhetorizität und Religiosität emanzipieren, eröffnet sich ein künstlerischer Freiraum. Einerseits kann nun der Künstler als ›inszenierter Trinker‹ eine Festkultur mit (kollektivem) Rausch und Verweigerung des Ökonomiediktats verkörpern, eine Inszenierung des Exzesses und der Körperlichkeit simulieren, wie sich dies bereits bei den aufklärerischen Anakreontikern abzeichnet und dann besonders ab den punschtrinkenden Romantikern zum beliebten Gestus wird. Andererseits kann sich das künstlerische Individuum selbst in einer zivilisationskritischen Geste als ›authentisch‹ inszenieren, als Solitär und Rebell gegen Vernunft und Ökonomie – und folgt damit vor allem (spät-/post-)romantischen Kunst- und Künstlerkonzeptionen.

Abraham a Santa Clara hatte eine – bereits in sich widersprüchliche – Inszenierung eines Habitus beschrieben, der gerade auf dem Nicht-Berauscht-Sein beruht, die nun also geradezu ins Gegenteil verkehrt wird.

⁵⁸ Vgl. Kupfer: Die künstlichen Paradiese (wie Anm. 4), S. 327.

Mit einem romantisierenden Gestus des gesellschaftlichen Außenseiters inszeniert sich der Dichter und Künstler mit sorgsam ausgewählten alkoholischen Getränken und Rauschgraden: Wenn um 1800 in der deutschen Romantik Wein und Punsch als kreatives *incitamento* einer stark angeheiterten, dabei aber stets hyperkreativen Runde von Intellektuellen gefeiert werden, so bedeutet dies ebenso eine soziale Abgrenzung gegenüber den maßlos Gin oder Bier trinkenden Plebejern, die William Hogarth bereits 1751 in seinen beiden berühmten Kupferstichen *Beer Street* und *Gin Lane* angeklagt hatte. Umgekehrt inszenieren Charles Bukowski und Jörg Fauser den plebejischen Gestus, der in der Frühen Neuzeit den höheren Schichten in religiösen wie weltlichen Traktaten und bereits in gymnasialen Schultheatern in Gestalt des Bauern als Warnbild des sozialen Absturzes an die Wand gemalt wurde, jetzt als kalkuliert anti-bürgerliches und zivilisationskritisches Statement mit billigem Bier in schäbigen Vorstadtkneipen oder sturzbetrunken randalierend in einer Fernsehshow.

Die Geschichte des *gula*-Diskurses zeigt, dass sie – trotz oder wegen ihrer stark innerweltlichen, alles andere als abstrakten Dimension – von Anfang an eine Konstruktion darstellte, die in vielerlei Verwerfungen immer wieder neu und stets widersprüchlich umgeformt wurde und wenn vielleicht nicht wirklich zum Mittel der Kreativitätssteigerung, so doch zunächst zu einem beliebten Objekt rhetorischen und poetischer *inventio*, dann zu einem wesentlichen Bestandteil einer Selbstinszenierung von Künstlern und zum wichtigen Fixpunkt für Kreativitätsdiskurse werden konnte.

LUXURIA

ULRICH PORT

»AUGENHUREN«

Die Bildkünste und die *luxuria* bei Wilhelm Heinse

I.

Luxuria, im Deutschen meist mit ›Wollust‹ wiedergegeben, dürfte wohl die am meisten dargestellte Todsünde sein. Das lässt sich mit Blick auf die bildenden Künste eindrucksvoll dem jüngst erschienenen Ausstellungskatalog *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman* entnehmen, in dem die Kuratoren auch explizit die Schwierigkeit benennen, angesichts der »riesigen Materialfülle zum Thema *Luxuria*« eine adäquate Auswahl vorzunehmen.¹ Neben dieser Sonderstellung im Gefüge der populärtheologischen Todsünden ist noch eine andere Auffälligkeit zu vermerken. Im Unterschied zu den dominierenden Darstellungsoptionen der anderen Todsünden (oder Laster) haben viele *luxuria*-Darstellungen trotz ihrer *prima facie* didaktisch-warnenden Intention ein affirmatives Verhältnis zu ihrem Gegenstand² – will sagen, die Darstellung der Wollust ist selbst wollüstiger Natur und ruft auch beim Betrachter ebendiese Regung hervor. Doch auch, wenn man die vielen Fälle beiseite lässt, in denen aufgegriffene Exempel und Sujets wie ›Lot und seine Töchter‹, ›Joseph und Potiphars Frau‹ oder ›Susanna im Bad‹ offensichtlich nur ein Alibi liefern, »um

1 Fabienne Eggelhöfer, Claudine Metzger und Samuel Vitali: Einführung in die Ausstellung. In: Fabienne Eggelhofe und Maria Horst (Hrsg.): *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman*. Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee. Bern und Ostfildern 2010, S. 14.

2 Das gibt es sonst wohl nur noch bei einer Handvoll *gula*-Darstellungen und im Falle der *acedia* bei ihrer Adellung zur genialen Melancholie.

erotische Szenen ins Bild zu setzen«³ zeigt sich eine seltsame Spannung zwischen den Ermahnungen, sich nicht an die Sünde der Wollust zu verlieren, und der Üppigkeit, mit der das zu Meidende vorgeführt wird.

Schon beim Ahnvater des Todsündenkatalogs, Evagrius Pontikos, werden die »(Laster-)Gedanken« (*logismoi*)⁴ der Wollust/Unzucht (*porneia*), die der Begegnung mit oder den bloßen Gedanken an Frauen entspringen, so ausführlich und suggestiv ausfabuliert wie bei keiner anderen Versuchung sonst. Die Ermahnung, die Frauen zu fliehen, da diese zunächst Ehrfurcht heucheln, sich dem Mann dann aber immer dreister nähern, ist in einer rhetorischen Klimax gestaltet, deren Höhepunkt an dieser Stelle zitiert sei:

Hinfort schmücken sie [die Frauen] sich
 und zeigen sich dir ganz offen,
 verändern den Blick
 und verheißen Leidenschaft,
 ziehen die Augenbrauen in die Höhe
 und klappern mit den Lidern,
 entblößen den Hals und die Arme
 und tun üppig mit dem ganzen Körper,
 halten Reden,
 die zur Leidenschaft weich machen,
 und bearbeiten listig den Klang [der Stimme],
 der das Gehör bezaubert,
 bis sie deine Seele
 ganz und gar belagert haben.⁵

Dass es sich bei diesen Ausführungen um eine veritable Männerphantasie handelt, ist nicht nur von einem modernen, psychoanalytisch sensibilisierten Standpunkt aus erkennbar. Der Anachoret Evagrius warnt an späterer Stelle seines Traktats nachdrücklich vor der Macht wollüstiger Gedanken, die auch ohne leibliche Präsenz einer verführerischen Frau unselige Leidenschaften entfachen können. Selbst noch für dasjenige

3 Claudine Metzger: *Luxuria/Wollust*. In: Eggelhofer und Horst (Hrsg.): *Lust und Laster* (wie Anm. 1), S. 292 f.

4 Die deutende Übersetzung von gr. λογισμοί nach Marie Gothein: *Die Todsünden*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 10 (1907), H. 1, S. 417.

5 Evagrius Pontikos: *Über die acht Gedanken*. Eingeleitet und übers. von Gabriel Bunge. Würzburg 1992, S. 45.

Stadium meditativer Praxis, in dem der Gottsuchende in der Lage ist, das geistige Bild einer Frau und ihrer Glieder metaphorisch-typologisch »mit den Kräften der Seele zu vergleichen«, ergeht die Mahnung:

Aber auch dann verweile nicht
 bei derartigen Gedanken,
 noch befasse dich im Geiste länger
 mit der Gestalt einer Frau.
 Denn gerne kommt die Leidenschaft zurück,
 und sie hat die Gefahr in ihrer Nähe.
 Denn wie ein wohlbemessenes Schmelzen
 das Silber reinigt,
 ein zu langes aber
 leicht Verderben bringt,
 so verdirbt der andauernde Gedanke an eine Frau
 einen keuschen Habitus.⁶

Auf ein äquivalentes, im Kontext Jesuitischer Exerzitien erörtertes Phänomen haben jüngst Christine Göttler und Anette Schaffer hingewiesen. Bei den *Geistlichen* Übungen des Ignatius von Loyola spielt die Imagination bekanntlich eine entscheidende Rolle im Prozess der spirituellen Unterweisung. Hierzu gehört auch das Imaginieren von Sünden, verwerflichen Begierden und Bildern menschlicher Schande, die dem Meditierenden mögliche Anfechtungen plastisch vor das innere Auge stellen sollen. Gerät dabei das Ziel der religiösen Entscheidung für Christus und seine Kirche aus dem Blick, entsteht die Gefahr der *delectatio morosa*, des genussvollen Verweilens im Sündigen, wie das der Jesuit Luis de la Puente im Anschluss an Thomas von Aquin genannt hat.⁷ »Gemeint sind jene allein in der Vorstellung gegenwärtigen Gedankensünden, die [...] sowohl die in der Wüste lebenden Asketen wie auch die aus der eigenen Vorstellung und Fantasie heraus schöpfenden Künstler anfechten.«⁸

Als idiosynkratischen modernen Beobachter haben Göttler und Schaffer Joris-Karl Huysmans ausgemacht, der die *delectatio morosa* in einem Essay über *Das erotische Werk des Félicien Rops* 1896, im »Zeitalter

⁶ Ebd., S. 48 f.

⁷ Christine Göttler und Anette Schaffer: Die Kunst der Sünde: die Wüste, der Teufel, der Maler, die Frau, die Imagination. In: Eggelhofer und Horst (Hrsg.): Lust und Laster (wie Anm. 1), S. 43 f.

⁸ Ebd.

der Nervosität« (Joachim Radkau), mit »Überreizung des Gehirns« und »schrecklichen Nervenkrankheiten« assoziiert.⁹ Moraltheologisch handelt es sich jedoch, wie der einige Jahre zuvor zum Katholizismus konvertierte Ästhetizist ausführt, um ein altes Laster:

Die Kirche befindet sich hier ganz in ihrem Element [...]. Sie bezeichnet diese mentale Hysterie als *delectatio morosa*, als ein »genußvolles Verweilen bei sündigen Gedanken«, und definiert sie wie folgt: »die Duldsamkeit gegenüber einer bösen Sache, die sich mittels der Vorstellungskraft darbietet und wie gegenwärtig ist, ohne den Wunsch, diese in die Tat umzusetzen.« Hinsichtlich der Verantwortlichkeit erachtet die Kirche sie als so gefährlich wie die Handlung selbst und reiht sie, ohne zu zögern, unter die Todsünden ein.¹⁰

Die Bewertung der künstlerischen Ergebnisse, die dem genussvollen Verweilen bei sündigen Gedanken entspringen, bleibt für Huysmans indes von der moraltheologischen Verdammung unberührt. Mag die Kirche in dieser Verwerflichkeit auch »Anschläge des Allerverruchtesten« sehen, so bringt die genannte Sünde, wenn sie von einem »wahrhaften Künstler« begangen wird, doch auch »jene großen lüsternen Werke« hervor wie diejenigen von Rops, dessen Einbildungskraft sich auf Augenhöhe mit dem »große[n] biblische[n] Laster der Wollust« befindet.¹¹ Was Huysmans, so Göttler und Schaffer, in seinen Beobachtungen hierzu besonders unterstreicht, ist die »Affinität zwischen Kunstgenuss und genussvollem Verweilen bei der Sünde«.¹²

II.

Betrachtet man die künstlerische Darstellung der *luxuria* im diachronen Längsschnitt, so fällt eine zunehmende Explizitheit auf. An die Stelle camoufflierter, symbolisch codierter oder allein angedeuteter Wollust auf Bildern mit biblischen oder genrehaften Sujets ist eine Darstellung von

⁹ Joris-Karl Huysmans: Jenseits des Bösen. Das erotische Werk von Félicien Rops. Aus dem Franz. übertragen von Peter Priskil. Freiburg i. Br. 2008, S. 9 f.

¹⁰ Ebd., S. 10.

¹¹ Ebd., S. 10 f. Vgl. exemplarisch Bilderfindungen von Rops wie *Satyrischer Parnaß*; *Der Kalvarienberg*; *Die Versuchung des Heiligen Antonius*.

¹² Göttler und Schaffer: Die Kunst der Sünde (wie Anm. 7), S. 45.

menschlichen Körpern und Sexualpraktiken getreten, die sich, klammert man ihre kunstspezifisch-reflexiven Momente ein, motivisch nicht von Hardcore-Pornographie unterscheiden lässt.¹³ Mit Blick auf diese Tendenz muss man wohl Adornos im Zusammenhang einer Kritik am ästhetischen Genuss-Begriff entwickelte historische Diagnose: »Die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel«,¹⁴ ihrerseits revozieren. Dass bei der Kunst, ihrer Produktion, Gegenständlichkeit und Rezeption nicht auch immer wieder die mit den – nach der wirkungsmächtigen Systematik Gregors des Großen: körperlichen – Lastern *luxuria* und *gula* verbundenen ordinären Genüsse die Autonomie und Interesselosigkeit der künstlerischen Erfahrung¹⁵ durchkreuzen, zeigt die konstatierte Tendenz, die allerdings ihrerseits weder eine kontinuierliche noch eine irreversible sein muss.

Einen Vorläufer hat der ästhetische Antagonismus ›Adorno versus Porno‹ (als Gegensatz an dieser Stelle einzig um des Reimes Willen etwas überakzentuiert) in der Zeit um 1790, in der in der deutschsprachigen Literatur-, Kunst- und Philosophieszene Autonomie, Interesselosigkeit, Kontemplation und Stoffverteilung durch Form bei der Beschreibung und Normierung ästhetischer Erfahrung hoch in Kurs stehen. Es ist Wilhelm Heinse, der sich hier an einem Gegenmodell versucht, einem Modell, in dem die alte Todsünde der *luxuria* in verwandelter Form zum Nervus insbesondere bildästhetischer Erfahrung wird. Heinses fiktionale Texte und Ekphrasen sind lesbar als Inversionen der anachoretisch-jesuitischen Warnungen vor den Gefahren unzüchtiger Einbildungskraft. Seine Wollust-Darstellungen stehen hier aber zugleich auch in einem Nachahmungsverhältnis, insofern die Rhetorik der paränetisch-didaktischen Todsündenliteratur ja gerade auffallend virtuos in der Darstellung dessen ist, was sie als strikt zu Meidendes in Anschlag bringt.

Was Göttler und Schaffer als neuralgische Einsicht des katholischen Décadence-Ästheten Huysmans herausstellen, die Affinität zwischen Kunstgenuss und genussvollem Verweilen bei der Sünde,¹⁶ ist auch ein Markenzeichen Heinses in den 1770/80er Jahren. Aus normativ-protreptischer

¹³ Vgl. Eggelhöfer, Metzger und Vitali: Einführung (wie Anm. 1), S. 14; Metzger: *Luxuria/Wollust* (wie Anm. 3), S. 292–298; exemplarisch das Bildmaterial im Katalog Eggelhofer und Horst (Hrsg.): *Lust und Laster* (wie Anm. 1), S. 300–350.

¹⁴ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 26.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Göttler und Schaffer: *Die Kunst der Sünde* (wie Anm. 7), S. 45.

Sicht handelt es sich um eine vollständige Umkehrung der traditionellen populartheologischen Bewertungen. Die *luxuria* ist nicht mehr das alte Laster, die alte Todsünde. Als sexuelle Wollust im engeren Sinne erscheint sie vielmehr als eine Art Kardinaltugend, über die der *uomo universale* Heinses neben künstlerischen, gelehrten, politischen und diversen verhaltenspraktischen Tugenden und Fertigkeiten verfügen muss. Doch auch die *luxuria* im weiten Sinne von Üppigkeit oder Schwelgerei, wie sie Prudentius' *Psychomachia* als Laster der Tugend *Sobrietas* (Mäßigkeit) kontrastiert, wird bei Heinse positiv gefasst. Nicht nur seine antiklassizistischen Präferenzen, die Wiederentdeckung des Inkarnat-Schwelgers Rubens oder die Zurückweisung der Temperiertheitsästhetik Winckelmanns dokumentieren dies, auch der Stil seiner Ekphrasen lebt vom – im doppelten Sinne – Ausschweifenden der Sprache im Ausgang von den Bildern. Etwas pointierend ließe sich aber auch Heinses Naturalisierung der Wollust im Kontext seiner sensualistisch-materialistischen Anthropologie und (Kunst-)Psychologie als *conversio ad creaturam*¹⁷ verstehen – ein Akt, der im Gegensatz zu Thomas von Aquin nicht als todsündiger Abfall von Gott gewertet wird, sondern als ostentative Hinwendung zur wahren menschlichen Natur erscheint, deren Fehlen Heinse bei der Betrachtung altgriechischer Priapeen beklagt:

Es ist [...] ganz abscheulich u infam u erniedrigend für uns, dass wir dieß bloß für Frätze u Unzucht und Geilheit halten, u gar keine reine Idee damit verbinden können. Die Menschheit ist bey uns so ganz aus gestoßen, u wir können gar nicht mehr zur Natur kommen.¹⁸

III.

Verschiedene zeitgenössische Kritiken zeigen, dass Heinses Texte und Gedanken, sofern sie denn überhaupt publiziert waren und nicht bis zur posthumen Veröffentlichung im klandestinen Raum des Notizbuchs verblieben, mit Urteilen bedacht wurden, deren Begrifflichkeit und Semantik auf traditionelle populartheologische Lasterkataloge zurückweist. Verstöße gegen die Moral werden Heinse beginnend mit der Veröffentlichung seines Briefromans *Laidion* über seine *Satyricon*-Übersetzung und

¹⁷ Thomas von Aquin: *Summa theologiae* III, q. 86 a. 4 ad c.

¹⁸ Wilhelm Heinse: *Die Aufzeichnungen*. Frankfurter Nachlass. 5 Bde. Hrsg. von M. Bernauer u. a. München und Wien 2003. Bd. I, S. 525.

-Kommentierung bis zum *Ardinghello* vorgehalten. Herder charakterisiert den vom ihm gelesenen *Ardinghello* als »Debauche des Geistes«. ¹⁹ Und Schiller nutzt den Bestsellerroman Heinses als Negativexempel, um eine legitime, weil »naive«, »Geist mit Herz« verbindende Form erotischer Poesie (insbesondere die »Elegien des römischen und deutschen [Goethe] Properz«) von einer unstatthaften Form abzugrenzen, die durch »bloße Begier«, »bloß sinnliche Glut des Gemäldes und die üppige Fülle der Einbildungskraft« qualifiziert ist bzw. disqualifiziert wird. ²⁰

Und in der Tat zeichnen sich viele von Heinses Texten durch eine »üppige Fülle an (wollüstiger) Einbildungskraft« aus. So operiert eine mit »Theorie des Autorwesens« überschriebene Aufzeichnung mit einer durch und durch sexualisierten Metaphorik, um literarische Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse einsichtig zu machen. ²¹ Die Anfangssätze postulieren dabei ein eigenwilliges *summum bonum*: »Das beste Leben aller Dinge ist: Vögeln und gevögelt werden. Die Seele ist hierin eine Quintessenz von Spatz. Kaum hat sie empfunden, so will sie es schon wieder in einer Jouissance von sich geben.« ²² Etwas vornehmer formuliert der Titelheld im *Ardinghello* nach einer Liebesnacht in Berufung auf den – hedonistisch umgedeuteten – Epikur: »Wohl recht hat jener Weise: wenn man die Wollust dem Leben abzieht, so bleibt nichts als der Tod übrig.« ²³ Unterscheidet die Lehre Epikurs jedoch eine natürlich-notwendige, eine natürlich-nicht-notwendige und eine unnatürliche und deshalb ebenfalls nicht-notwendige Lust (ἡδονή), zu der der antike Philosoph Völlereien und sexuelle Ausschweifungen zählt, ²⁴ so adelt Ardinghello seine sexuellen Obsessionen (»unersättlich«) zum

19 Johann Gottfried Herder: Brief an F. L. W. Meyer. Dezember 1787. Zit. n. Wilhelm Heine: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Kritische Studienausgabe. Mit 32 Bildtafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort. Hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1975, S. 566.

20 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: ders.: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1984. Bd. V, S. 743 f.

21 Vgl. zu dieser »Theorie des Autorwesens« ausführlich Martin Dönike: *Von Dichtern und Vögeln*. Anmerkungen zu Heinses Reproduktionsästhetik. In: Markus Bernauer und Norbert Miller (Hrsg.): *Wilhelm Heine. Der andere Klassizismus*. Göttingen 2007, S. 75–85.

22 Heine: *Die Aufzeichnungen* (wie Anm. 18), Bd. I, S. 112.

23 Heine: *Ardinghello* (wie Anm. 19), S. 223.

24 Vgl. Epikur: *Ratae Sententiae* XXIX und Brief an Menoikeus 131 f.

»edelste[n] Trieb unsers Geistes«: »Ist der nicht ein Elender, ein von Gott verworfener, der diesen Trieb nicht hat, nicht ausübt? In was für einer Welt bin ich, wo dies Naturlaster sein soll?«²⁵

»Wollust« und »Genuss«²⁶ werden bei Heinse zu – in den problemgeschichtlichen Filiationen der griechischen »ηδονή« weitgehend synonymen²⁷ – Kardinalgrößen menschlicher Glückseligkeit. Die Heinse-Forschung hat für diese Position verschiedene mehr oder minder zeitgenössische Bezüge und Traditionen geltend gemacht: den französischen Materialismus und Hedonismus des 18. Jahrhunderts, Empirismus und Sensualismus oder die Literatur der Libertins.²⁸ Dass in Heinses Briefroman *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (1774) eine berühmte griechische Hetäre die Schilderung ihrer irdischen und elysischen Liebesabenteuer an den hedonischen Philosophen Aristipp adressiert, zeigt exemplarisch, mit welchen – heterodoxen – antiken Traditionen der Autor sympathisiert.

Wie Heinse nun das Verhältnis zwischen den »schönen Künsten« und der Wollust bestimmt, zeigen verschiedene gedankliche Skizzen. Eine widmet sich dem Begehren der Schönheit. Sie entwirft eine Intensitäts-Skala, bei der die Kunstwerke mit ihrer Genusserfahrung »für die *Phantasie*« als eine Art Derivat psychophysischer Primärerfahrungen erscheinen. Letztere bilden ein unüberbietbares Maximum: »der stärkste Genuß ist wenn alle Sinnen äußere und innere sie [die Schönheit] berühren und sich so nah wie möglich damit vereinigen. Unser ganzes Ich genießt bloß

²⁵ Heinse: *Ardinghello* (wie Anm. 19), S. 105 f.

²⁶ Zum »Genuß« im *Ardinghello* vgl. bes. ebd., S. 374 f.

²⁷ Mit Bezug auf den Genuss-Begriff notiert Heinse rückblickend (1796) im Zusammenhang einer Beschäftigung mit der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles: »ηδύ, ηδονή, das angenehme, das Vergnügen (im allgemeinen) / (Was ich im *Ardinghello* Genuß genannt habe, weil das Wort sinnlicher das Griechische ausdrückt, was eigentlich darunter soll verstanden werden.)« (Die Aufzeichnungen, wie Anm. 18, Bd. II, S. 878).

²⁸ Vgl. Manfred Dick: *Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert*. München 1980. Kap. III; Norbert Miller: »... wie Hieroglyphen zur Rückerinnerung«. Wilhelm Heinses Kunst des sinnlich erfassten Augenblicks. In: Bernauer und Miller (Hrsg.): *Wilhelm Heinse* (wie Anm. 21), S. 11–27; Michael Hofmann: *Radikaler Sensualismus. Entsublimierung als Grundimpuls in Heinses »Ardinghello«*. In: *Lenz-Jahrbuch* 8/9 (1998/99), S. 229–254; Markus Bernauer: *Heinse Libertin*. In: Bernauer und Miller (Hrsg.): *Wilhelm Heinse* (wie Anm. 21), S. 28–54.

bey der fleischlichen Vermischung.«²⁹ Bezüglich der Einzelkünste spielt Heinse verschiedene, sich z. T. widersprechende Modelle durch. In einer Aufzeichnung wird die Bildkunst der Poesie mit Blick auf die Macht ihrer Wirkung deutlich nachgeordnet. Sie erinnert an etwas am eigenen Leibe Erfahrenes, ohne dieses adäquat ersetzen zu können:

Alle bloß bildende Kunst macht auch den geistreichsten Besitzer über kurz oder lang zum Tantalus. Das schönste Bild seys auch eine Venus von Praxiteles wird endlich ein Schatten ohne Saft und Kraft [...]. Die beste Kunst ist ein bloßes Denkzeichen verfloßnen Genußes, oder Leidens, die dem Anschauer lediglich Anlaß giebt, sich das Ganze wieder vorzustellen und in sein Gedächtniß zurückzurufen. Mehr kann sie nicht leisten. Welch ein Abstand von Poesie u ihrer Gewalt über die Herzen!³⁰

In einer anderen Aufzeichnung hingegen rangiert die Poesie als Erfahrung in der Hierarchie der Üppigkeiten, Intensitäten und Abwechslungen mit anderen sprachlich verfassten Kulturprodukten am unteren Ende, an deren oberem – wie sollte es anders sein – die sexuelle Wollust steht, dazwischen inmitten einer Reihe von sinnesphysiologisch differenzierten Stufen die Bildkünste:

Die Veränderungen, die Poesie, Philosophie und alles Geschriebene und Gedruckte, und Erzählte gewährt, sind die schwächsten [...]. Dann kömmt der Strahl des Lichts, Bildhauerey, Mahlerey, Baukunst fürs Auge. Stärker wirkt die Luft durch Musik auf Ohr. Stärker noch der Geruch der Blumen des Frühlings. Stärker Getränk u Speisen auf die Zunge, wozu noch das Wohlbehagen der Gesundheit kömt. Die allerstärksten Veränderungen aber giebt das Gefühl; je fester der Körper ist, worin es herrscht, desto entzückender werden sie. Ein harter vollgedrängter ›Schwanz‹ in einer wollustheißen ›Fotze‹ auf und ab

²⁹ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1096.

³⁰ Ebd., S. 884. Die Tanzkunst dagegen, deren Medium der menschliche Leib selbst ist, deutet Heinse nicht retentional als Zeichen eines verflossenen Genusses, sondern protentional als Verheißung: »Alle Art von Tanz mit einem Weibe hat die Idee von Wollust zum Grunde. [...] Der Tanz ist die Morgenröthe vom wollüstigsten Beyschlaf. Eine große Tänzerin kann nicht anders als eine fürtrefliche Beyschläferin seyn, wenn sie schön ist« (Ebd., S. 114 f.).

in süßer Feuchtigkeit mit gierigen und heftigen Zügen und Stößen [...]; dieß sind die Momente, weßwegen die Schöpfung entstand!³¹

Mit Blick auf den Aspekt der Körperlichkeit ordnet Heinse die Bildkünste funktional schließlich unmittelbar dem Begehren der *luxuria* zu:

Die Mahlerey und Bildhauerkunst dient hauptsächlich zur Wollust; man sieht nur, ob sie schön und reizend ist, und fragt nicht oder doch selten: ist auch Verstand darin? Sie sind Augenhuren, Augenphrynen. Das körperliche macht fast alles aus, das geistige äußerst wenig.³²

Ob Tafelbilder, Fresken oder Skulpturen – sie alle bieten sich dem Auge des Betrachters feil wie die geschmückten wollustheischenden Frauen in der Warnrede des Evagrius.³³ Bei einem solchen Konzept der bildenden (oder visuellen) Künste ist es nur folgerichtig, dass Heinse das von Winckelmann favorisierte Schönheitsideal der Ausdruckstemperierung scharf zurückweist. Eine der bezeichnendsten Äußerungen setzt dabei an der von Winckelmann häufig benutzten Meeresmetaphorik an. Winckelmann formuliert in der *Geschichte der Kunst des Altertums*:

Der *Ausdruck* ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, dass die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind.³⁴

31 Ebd., Bd. II, S. 290 f. Die hier in spitze Klammern gesetzten Worte sind von Heinse im Manuskript gestrichen worden, aber nach Auskunft der Herausgeber lesbar (vgl. ebd., Bd. IV, S. 319).

32 Ebd., Bd. I, S. 878.

33 Vgl. oben Anm. 5.

34 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Hrsg. von Wilhelm Senff. Weimar 1964, S. 144. Vgl. auch die berühmte, in der Relation zwischen Bild und *verbum proprium* chiasmisch-paradox formulierte Äußerung aus den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen

Dazu Heinses Kommentar:

Und das sind Grillen, daß die Stille der Schönheit wie dem Meere der eigentlichste Zustand ist, u daß die schönsten Menschen von stillem gesittetem Wesen zu seyn pflegen. Das Meer im Sturm ist schöner, als in der Stille, und Alkibiades und Phryne u Lais, die schönsten Menschen unter den Griechen waren warlich nicht von stillem gesittetem Wesen.³⁵

Mit der Analogisierung von Meeresbewegung und Gemütszustand bemühen beide Autoren eine Daseinsmetapher antiker Herkunft, bei der je nach philosophischer Schule – Epikureer, Stoiker und Pyrrhoneer einerseits, Kyrenaiker/Hedoniker andererseits – auch bereits unterschiedliche Bewertungen von Meeres- resp. Seelenruhe und -sturm lanciert wurden (allerdings nicht zu ausdrucksästhetischen Zwecken).³⁶ Interessant im vorliegenden Zusammenhang ist, dass auch der Lastergedanken-Paränetiker Evagrius im Zusammenhang der *luxuria* an zwei Stellen seines Traktats auf diese Metaphorik zurückgreift. Die stürmische Witterung des Meeres wird wie bei Winckelmann – und entsprechend konträr zu Heinse – zum pejorativ besetzten Analogon wollüstiger Erregung:

Die Gewalt der Wogen
bedrängt das unbelastete Schiff,
und der Gedanke der Unzucht
den unenthaltamen Intellekt.

[...]

Ein sturmbedrängtes Schiff
sehnt sich nach dem Hafen,

der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.« (Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. von Walther Rehm. Berlin 1968, S. 43).

35 Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 277; analog, mit kleinen Abwandlungen Ardinghello (wie Anm. 19), S. 176 f.

36 Vgl. z. B. Sextus Empiricus: *Adversus Mathematicos* XI.141 oder Cicero: *Tusculanae disputationes* V.16 vs. Aristippi et Cyrenaicorum fragmenta. Hrsg. von Erich Mannebach. Leiden und Köln 1961, S. 47, Nr. 201.

und eine keusche Seele
 sucht die Zurückgezogenheit.
 Ersteres nämlich flieht
 die gefahrdräuenden Wogen des Meeres,
 letztere hingegen die Gestalt von Frauen,
 die schmerzliches Verderben wirkt.³⁷

IV.

Heinses merkwürdigem Konzept der wollustbezogenen »Augenhuren«-Malerei und Bildhauerei verleihen vor allem seine eigenen Bildbeschreibungen Evidenz. *Luxuria* ist das Wesen der Bildkünste: motivisch (wenn auch z. T. bis zur Unkenntlichkeit in den Sujets versteckt), wirkungsästhetisch, aber auch in der vermittelnden Sphäre der Ekphrasis. Letztere stellt nicht allein einen bescheidenen Ersatz für die dem Leser im 18. Jahrhundert meist nicht sinnlich gegenwärtigen Bilder dar, sondern, berücksichtigt man Heinses These vom Defizitären der Bildkünste, vielmehr einen Resonanzverstärker für diese »Denkzeichen verfloßnen Genußes«.³⁸ Die ekphrastischen Ausschweifungen steigern die Möglichkeiten der *delectatio morosa*. Grob zu unterscheiden sind dabei zwei Formen wollüstiger Ekphrasis: das obszöne Ausfabulieren von per se erotischen Bildmotiven und die vom Beobachter Heinse mitunter gewaltsam an das Bild herangetragene Sexualisierung nicht-erotischer Sujets. Für beide Formen im Folgenden einige Beispiele, die sich unschwer vermehren ließen.

Tizians *Venus von Urbino* (vgl. Abb. 1) eignet zweifelsohne ein hedonistisch-frivoler Zug. Heinse jedoch verweigert dem Bild jeden Hauch von Vergeistigung und Idealisierung. Diese Liebesgöttin (genauer: »eine reizende junge Venezianerin von siebzehn bis achtzehn Jahren«³⁹) ist nichts als person- resp. fleischgewordene *luxuria* – »ein rechtes Wollustferkel«.⁴⁰ Zitatense: »Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus, Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für den augenblicklichen Genuß.«

³⁷ Evagrius Pontikos: Über die acht Gedanken (wie Anm. 5), S. 43, 47.

³⁸ Vgl. oben Anm. 30. Vgl. zu diesem sachlichen Zusammenhang mit einem etwas anderen Akzent auch Gerhard Sauder: Die Sexualisierung des Ästhetischen. In: Gert Theile (Hrsg.): Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst. München 1998, S. 86 f.

³⁹ Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 331.

⁴⁰ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1220.

– »Die Lage ist äußerst reizend u sömmerlich wollüstig.« – Eine Venus, »faselnackt vor innrer Glut von aller Decke und Hülle, bereit und kampflüsternd hingelagert, Wollust zu geben und zu nehmen; die [...] mit den Fingerkuppen die regsamsten gefühligsten Nerven ihres höchsten Lebens berührt.«⁴¹ Statt, wie es ein gelehrter Virtuose der modernen Ikonologie versucht hat, durch Aufmerksamkeit auf das Hintergrundgeschehen noch ein »platonisches Echo« in der Wirkung des Bildes zu vernehmen,⁴² konzentriert sich Heinses Blick auf die Darstellung, Technik und Wirkung weiblicher Masturbation: »Der Schatten an der Schaam, in deren Ritze gerade die zwey ersten Finger der linken Hand mit den Köppen hinein fühlen, u die empor schwellenden Schenkel vorn sind äußerst wollüstig.«⁴³



1 Tizian: *Venus von Urbino* (1538), Uffizien (Florenz)

⁴¹ Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 331; Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1216.

⁴² Edgar Wind, der das über die Schulter der rechten Hintergrundfigur geworfene Kleidungsstück als Allusion auf den kosmischen Mantel der himmlischen Venus deutet (Heidnische Mysterien in der Renaissance. Übersetzt von Christa Münstermann. Nachwort von Bernhard Buschen-dorf. Frankfurt a. M. 1981, S. 166).

⁴³ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1216.



2 Tizian: *Himmlische und irdische Liebe* (1515), Galleria Borghese (Rom)

Bei einem derart selektiven (aber zugleich scharfen⁴⁴) Blick wundert es nicht, dass Heinse, obwohl er den überlieferten Titel selbst zitiert, bei »L'Amor divino e profano von Tizian«⁴⁵ (vgl. Abb. 2) die Titel- und Kompositionssymmetrie des Bildes in seiner Beschreibung weitgehend ignoriert und sein Interesse hauptsächlich auf die von ihm offenbar als die irdische Liebe identifizierte nackte Frauenfigur auf der rechten Seite konzentriert.⁴⁶ Die sensualistische Parteinahme im tradierten Disegno-Colore-Streit verbindet sich hier mit dem wollüstigen Blick auf den weiblichen Körper:

Die eine nackende Figur, die mit dem rechten Schenkel auf der Badewanne sitzt, geht hervor rund wie lebendig, der ganze Körper ist wie erstaunliche Wirklichkeit, sie ist vielleicht das höchste im Kolorit, was in ganz Italien u der Welt ist. Der Kopf ist reizend u schmachtend [...]; die Brüste, zart u jung, Fleisch für den Blick als ob man es mit dem Finger berührte, u der herum sich verlierende Kontur ist ein Wunder. Die Formen auch sind schön; kurz, es ist eine der reizendsten Venezianerinnen.⁴⁷

⁴⁴ Die Fingerstellung der vor der Scham liegenden Hand der *Venus von Urbino* ist tatsächlich eine signifikant andere als bei einer hierin nur auf den ersten Blick analogen *Venus pudica*.

⁴⁵ Heinse: *Die Aufzeichnungen* (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1012.

⁴⁶ Dass die Zuordnung: bekleidete Figur = himmlische Liebe, nackte Figur = irdische Liebe keineswegs eindeutig ist, zeigen Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege* und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Reprint der Ausgabe von 1930. Berlin 1997, S. 173–180; Wind: *Heidnische Mysterien* (wie Anm. 42), S. 166–176.

⁴⁷ Heinse: *Die Aufzeichnungen* (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1012.

Die himmlische Liebe hingegen regt den Bildbetrachter deutlich weniger dazu an, sie mittels *evidentia* anschaulich werden zu lassen. Man erfährt nur Folgendes: »Die andre Figur ist altmodisch gekleidet, u schaut nachdenkend in die Luft hinein«⁴⁸ – Punkt.

Im Falle der ekphrastischen Sexualisierung nicht-erotischer Bilder trifft man auf eine Reihe christlicher Sujets. Bei einigen versucht Heinse durch eine Verschiebung des Aufmerksamkeitsfokus eine Art luxurieren-der Dekonstruktion des Bildgehaltes von den bildexternen oder -internen Rändern her. Einem Werk Tizians, das aufgrund von Titel, Thema und Personal (*Die Ermordung des Petrus Martyr* – vgl. Abb. 3) keinerlei Sexualisierung des Bildgehaltes zulässt, verleiht er in seinen Aufzeichnungen durch den deiktischen Verweis auf eine neben dem Bild kniende schöne Venezianerin (»Die Brüste wie zart empor schwellend! ihr Leib wie schlank zur seeligen Umarmung!«) doch noch eine wollüstige Aura und adaptiert dieses Szenario schließlich für den *Ardinghello*, wo der



3 Martin Rota nach Tizian:
Die Ermordung des Petrus Martyr
(1560–1580)

48 Ebd.

Titelheld und seine venezianische Geliebte vor ebenjenem Bild zu einem Rendezvous verabredet sind.⁴⁹

Auf eine Reiseaufzeichnung geht auch eine andere Ekphrasis im Roman zurück. Ardinghello beschreibt im Dom von Foligno ein Madonnenbild, dessen Personal aus einer Maria, flankiert von »zwei Jungfrauen«, den Knabenfiguren von Christus und Johannes, dem heiligen Joseph und dem heiligen Antonius besteht. Der umfangreichste Teil der Bildbeschreibung gilt nun aber nicht, wie man bei einem Madonnenbild vielleicht erwarten könnte, Maria und den bildlichen Repräsentationen von Keuschheit, Demut, Gottgefälligkeit oder *caritas*, sondern den körperlichen Vorzügen einer ihrer Begleiterinnen, dabei die Wollust des Betrachters auf den Maler des Bildes zurückprojizierend:

besonders ist das Mädchen zur Linken [...] ganz wollusterregend und göttlich, so zeigt sich das Nackende und die schöne Form des Unterleibs, der vollen Hüften und Schenkel; das Gewand macht eine ungekünstelte Falte zwischen den Schenkeln und zieht sich im Knien an; das lüsterne Auge des Meisters sah diesen Reiz der Natur ab.⁵⁰

Ähnlich verfährt Heinse schon in seinen *Düsseldorfer Gemäldebrieffen*, wenn er sich bei einer *Himmelfahrt Mariae* von Guido Reni (vgl. Abb. 4) weniger von der in der Kunst der Gegenreformation so plakativen mariologischen Programmatik angesprochen fühlt als vom Körper der Assunta im

blassroten anliegenden vorigen Sterbegewande, wodurch die schönsten Brüste sich ein wenig über dem falben Streif von Gürtelbinde ründen; der überirdische ebene ein wenig sich erhebende Unterleib – Doch, ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung.⁵¹

⁴⁹ Ebd., S. 1245 f.; Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 45. Vgl. zu diesem Fall auch Helmut Pfotenhauser: Pygmalion. Heinses Hermeneutik lebendiger Bilder. In: ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991, S. 53 f. Tizians Bild wurde im 19. Jahrhundert durch ein Feuer vernichtet.

⁵⁰ Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 321; zur Vorlage vgl. Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1163. Das Bild, das Heinse für ein Werk von Raffael hält, ist nicht mehr identifizierbar (vgl. den Kommentar in: Ebd., Bd. III, S. 1410 f.).

⁵¹ Heinse: Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. In: Helmut Pfotenhauser, Markus Bernauer und Norbert Miller (Hrsg.): Frühklassizismus.

Neben solchen Aufmerksamkeitsverschiebungen spielen Heinses wollüstige Ekphrasen christlicher Bilder mit Andeutungen, durch die bereits die frühen Gegner des Christentums sakrosankte Glaubensbestände dieser Religion zu kompromittieren versuchten. Insbesondere die Zeugung



4 Guido Reni: *Himmelfahrt Mariae* (1642),
Alte Pinakothek (München)

Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Frankfurt a. M. 1995, S. 282.



5 Raffael: *Madonna della Sedia* (1515),
Florenz (Palazzo Pitti)

Christi ist da ein dankbares Thema. Wenn Heinse Raffaels *Madonna della Sedia* oder *Seggiola* (vgl. Abb. 5) beschreibt, klingt das am Anfang ganz unschuldig und anmutig-raffaelitisch: »Sie ist der süßeste Seelenreiz von einem Mädchen, das ihr erstes Kind in Armen hält, und der ganzen Geschichte mit entzückender Grazie nach denkt.«⁵² Der Fortgang zeigt indes, dass die erwähnte »Geschichte« keineswegs auf Maria Empfängnis aus dem Heiligen Geist bezogen ist: »Auch der Bube ist so recht in Liebe erzeugt, und trägt die ganze Jovialität und Spuren der vollen Wonne seines Werdens in seiner Gestalt.«⁵³ Ein Pendant mit Blick auf Gottvater bietet die Beschreibung einer *immaculata*-Darstellung von Francesco

⁵² Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1202.

⁵³ Ebd. Vgl. zu diesem Beispiel auch Bernauer: Heinse Libertin (wie Anm. 28), S. 35.



6 Francesco Vanni: *Unbefleckte Empfängnis* (1602), Santa Margherita (Cortona)

Vanni (vgl. Abb. 6). Hier vollzieht sich die göttliche Zeugung Jesu nicht durch ein heiliges Pneuma, sondern durch eine Art *luxuria dei* (Genitivus subiectivus): »Unser Herr Gott ist gerade mit einem Gesicht gemacht, als ob er die Madonna gnädig vögeln wollte«.⁵⁴

Dass Heinse auch den kanonischen Werken antiker Plastik mit ekphrastischer Wollust begegnet, ist wohl weniger überraschend als im

⁵⁴ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 1179. Vgl. zu diesem Fall auch Sauder, der zu Recht darauf hinweist, dass sich die Sexualisierung des Bildes hier einer kritischen Intention verdankt, insofern Heinse mit seiner Assoziation die Mängel in der Darstellung der Gottvaterfigur herausstellen möchte (Sauder: Die Sexualisierung des Ästhetischen, wie Anm. 38, S. 89).

Falle der christlichen Kunst. Das Sprechen über die meist nackten antiken Darstellungen menschlicher Körper wird im 18. Jahrhundert häufig von erotischen Assoziationen begleitet. Manifestere sexuelle Phantasien werden in der Regel jedoch ausdrücklich zurückgewiesen, meist bleibt die Erotik der Skulpturbetrachtung eine schicklich-dezente, sublimierte und versteckte. Heinses Schriften hingegen sprechen Klartext. In ihnen werden die Bildwerke der Alten zu marmornen Monumenten der *Luxuria*. Die Hauptfigur der *Laokoon*-Gruppe (vgl. Abb. 7) etwa ist für Ardinghello nicht der Heros stoischer *magnanimitas*, wie von Winckelmann behauptet,⁵⁵ sondern das Musterbild eines »herrlichen Verbrechers«.⁵⁶ Der Angriff der Schlangen auf Laokoon rührt nämlich nicht von dessen durch den Vergil-Kommentar des Hyginus als Erklärung geltend gemachten Lanzenstoß auf das Holzpferd der Griechen. Vielmehr liefert der Aeneis-Kommentar des Servius die »bessere Erklärung« für Leiden und Tod des trojanischen Priesters – eine Erklärung, die natürlich mit *voluptas* zu tun hat und im Roman auch noch durch Sperrung hervorgehoben wird: »Servius [...] sagt, es sei deswegen geschehen, weil er seine Frau aus Unenthaltbarkeit im Tempel des Apollo beschlafen habe«.⁵⁷

Analog lässt sich Heinses Beschreibung des *Torso vom Belvedere* (vgl. Abb. 8) als *luxuria*-fundierter Gegenentwurf zu Winckelmanns Stoizismus lesen. Wie Winckelmann in seiner berühmten *Beschreibung des Torso* von 1759 deutet Heinse den Torso als Herkules. Winckelmann hatte von dem, was von der Figur noch zu sehen ist, imaginativ auf die fehlenden Körperteile geschlossen und zugleich auf die überlieferten Heldentaten, die der Heros mit ihrer Hilfe vollbracht haben soll.⁵⁸ Aufgrund der Körperhaltung vermutet er später in der *Geschichte der Kunst*, es handele sich um einen solitären kontemplativen Herkules, der nach seiner Erhebung in den Olymp auf seine heroischen Taten nur noch zurückblickt.⁵⁹ Heinses Herkules

55 Vgl. Winckelmann: *Kleine Schriften* (wie Anm. 34), S. 43; Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (wie Anm. 34), S. 277.

56 Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 240.

57 Heinse: Ardinghello (wie Anm. 19), S. 239. Vgl. zu dieser ostentativen anti-winckelmannschen Passage auch Ernst Osterkamp: *Laokoon in Präromantik und Romantik*. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 2003, S. 10 f.; Bernauer: *Heinse Libertin* (wie Anm. 28), S. 49 f.

58 Vgl. Winckelmann: *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*. In: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe* (wie Anm. 34), S. 170–172.

59 Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (wie Anm. 34), S. 292 f.

hingegen ist am Scheidewege offensichtlich nicht der Tugend, sondern der Wollust gefolgt.⁶⁰ Der Bildbeschreiber setzt dem Torso probenhalber eine weibliche Gegenfigur auf den Schoß (»Und wer weiß ob er nicht ein



7 Athanadoros, Hagesandros, Polydoros: *Laokoon*-Gruppe, Vatikanische Museen (Rom)

⁶⁰ Vgl. die Parabel bei Xenophon, *Memorabilien* II.21–34 mit ihrer Opposition von ἀρετή und κακία (die von ihren Freunden allerdings εὐδαιμονία genannt wird). Die Opposition wird in lateinischen Versionen meist mit *virtus* und *voluptas*, in deutschen meist mit »Tugend« und »Wollust« (oder »Laster«) wiedergegeben.



8 Apollonios: *Torso vom Belvedere*, Vatikanische Museen (Rom)⁶¹

nackend Geschöpf der Lust auf seinen Armen wiegte?«⁶²) und parodiert Winckelmanns Verfahren der imaginativ-narrativen Vervollständigung. Winckelmanns Leitsatz: »In jedem Theile dieses Körpers offenbaret sich [...]

⁶¹ Repro nach Georges Duby und Jean-Luc Daval (Hrsg.): *Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert*. Köln 2006, S. 238.

⁶² Heinse: *Die Aufzeichnungen* (wie Anm. 18), Bd. I, S. 767; die Adaption im Ardinghello (wie Anm. 19), S. 243.

der ganze Held in einer besondern That, und man siehet [...] zu welcher That ein jedes Theil gedienet hat«,⁶³ folgt auch Heinse in seiner Darstellung. Nur dass nicht von den Überresten der Schulter auf die Arme geschlossen wird, mit denen der Held den kithäronischen Löwen erwürgt hat, sondern von den ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Geschlechtsteilen auf anatomische Ausstattung und Wollustpotential des Heros bei seinen Liebesabenteuern:

Eine Centnermäßige Kraft von Mannheit, Arsch u Schenkel ein strammer Berg von Fleisch, u das Gewächs zur Brust hinauf Stärke, alles zu erdrücken [...]. Ein Fotze, die seinen Schwanz aushalten kann, ohne zersprengt zu werden, genießt die Liebe mit vollem Munde armsdick, u muß die glückseeligste Sphäre der Welt an dieser Achse seyn, denn sie muß ganz in Entzücken schweben und hangen [...].⁶⁴

V.

Das alles sind Äußerungen eines Autors, von dem biographisch nicht bekannt ist, dass er ein besonders ausgelassenes Sexualleben geführt hat. Es handelt sich vielmehr um Verbalerotomanien, die aber genau hierin der *delectatio morosa*, dem genussvollen Verweilen bei sündigen Gedanken, entsprechen, so wie es Joris-Karl Huysmans im Rückgriff auf kirchliche Positionen wunschpsychologisch erläutert hat: als Duldsamkeit gegenüber einer Sache, »die sich mittels der Vorstellungskraft darbietet und wie gegenwärtig ist, ohne den Wunsch, diese in die Tat umzusetzen«. ⁶⁵

Die Hochschätzung der *luxuria* ist allerdings auch nicht Heinses letztes Wort in dieser Sache. Ab Mitte der 90er Jahre entwirft er eine Philosophie der Besonnenheit, insbesondere im Rückgriff auf die *mesôtēs*-Lehre der Aristotelischen Ethik. Zu ihrem selbsttechnologischen Schlüssel wird die »Mäßigkeit«, verstanden als »Fertigkeit, das rechte Maaß zu halten im Essen und Trinken, und der Begattung. im allgemeinsten Verstande das rechte Maaß zu halten bey allen Vergnügen«. ⁶⁶ Das steht offenbar in der

⁶³ Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom (wie Anm. 58), S. 170.

⁶⁴ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. I, S. 767.

⁶⁵ Vgl. oben Anm. 10.

⁶⁶ Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. II, S. 851; vgl. auch ebd., S. 852 über den »Unmäßige[n]« und die Problematik seines Verhaltens; siehe zum gesamten Komplex den instruktiven Kommentar in Bd. IV, S. 934–942.

Tradition eines kontrollierten ›Gebrauchs der Lüste‹, wie sie der späte Michel Foucault an den antiken vorchristlichen Lebenskünsten aufzuweisen versucht hat. Die sexuelle Wollust wird als Gegenstand der ›Sorge um sich‹ einer Diätetik unterworfen, ohne jedoch, wie im christlichen Umgang mit der *luxuria*, als (Tod-)Sünde aufgefasst und abgetötet zu werden.

Doch bereits in Heinses Aufzeichnungen während seines Italienaufenthalts Anfang der 80er Jahre finden sich Gedanken, die eine gewisse Reserve gegenüber der eigenen *luxuria*-Philosophie zum Ausdruck bringen. Berninis *Verzückung der Heiligen Teresa* (vgl. Abb. 9) sollte eigentlich einen dankbaren Gegenstand für Heinses Sexualisierung religiöser Sujets abgeben. Gehört doch die Irritation über den erotischen Ausdrucksgehalt der Plastik zum obligatorischen Bestand der älteren und neueren Kunstkritik.⁶⁷ Und so findet sich denn auch bei Heinse eine Bemerkung über die »Wollust« der Heiligen sowie folgender Satz: »Sie ist in einem Alter von 20 Jahren. Das Ganze zeigt einen allgemeinen Tausel der Sinnen.«⁶⁸ Auch ein Verweis auf das Hohe Lied betont die Nähe von erotischer und religiöser Verzückung. Letztere wird hier aber nun nicht, wie nach den oben angeführten Beispielen zu vermuten wäre, als Sublimierung entlarvt und sensualistisch naturalisiert, sondern vielmehr als genuin spirituelle Regung ernst genommen:

Die nie die fernste Spur von solchen Gefühlen u Verzückungen nach etwas unsichtbarem himmlischen ewigen gehabt haben, müssen es freylich als eine abscheuliche Unzucht in der Kirche ansehen; für diese war aber auch das hohe Lied nicht geschrieben.⁶⁹

Mit dieser Bemerkung nähert sich Heinse einem alten, präsexuellen Begriff von Wollust als einem bewegenden Prinzip der Seele, als einer Begierde, ein Gut zu erlangen (*cupiditas voluptatis*).⁷⁰ Vielleicht ist diese

⁶⁷ Vgl. mit Beispiel den Kommentar in: Heinse: Die Aufzeichnungen (wie Anm. 18), Bd. III, S. 1455.

⁶⁸ Ebd., Bd. I, S. 1191 f.

⁶⁹ Ebd., S. 1192. Vgl. hierzu auch Sauder: Die Sexualisierung des Ästhetischen (wie Anm. 38), S. 89, der allerdings Heinses Ausführungen als Annäherung an die Perspektive von Gläubigen missversteht, die die Plastik aufgrund ihres Ausdrucksgehaltes ablehnen. Davon kann aber keine Rede sein.

⁷⁰ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Wollust. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. XII. Darmstadt 2004, Sp. 1018.

Äußerung Zeichen einer Erschöpfung der *luxuria*, ihrer Prävalenz, Darstellung und Beschreibung. An Berninis raffinierter Ausdrucksdialektik von Eros und Spiritualität, das beobachtet Heinse sehr scharf, läuft der alles sexualisierende Gestus ins Leere, verliert das »porno-graphische« Spiel mit den Augenhuren seinen subversiven Zug. Und vielleicht ist es gerade dieser punktuelle Überdruß an der Ostentation des Sexuellen, der beim Libertin Heinse auf unsere Gegenwart vorausweist.



9 Giovanni Lorenzo Bernini: *Verzückung der Heiligen Teresa* (1646–1652), Santa Maria della Vittoria (Rom)

SEBASTIAN GOTH

VENUS ALS MUSE

Für eine Poetik der Wollust

*Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik,
der Malerei und aller Künste, alle Wünsche
der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken
um das brennende Licht.*

Ludwig Tieck

*Die Leidenschaften werden böse und tückisch,
wenn sie böse und tückisch betrachtet werden.
So ist es dem Christentum gelungen, aus Eros und
Aphrodite – großen idealfähigen Mächten –
höllische Kobolde und Truggeister zu schaffen [...].*

Friedrich Nietzsche

I. VORSPIEL: VENUS LUXURIA

In Heinrich Heines *Elementargeistern* (1836) wirft der Gelehrte Heinrich Kitzler das Manuskript seines gerade vollendeten *Opus magnum* über die Vollkommenheit des Christentums ernüchtert in die Flammen seines Kaminfeuers. Bewegt hat ihn zu dieser Tat seine nachträgliche Einsicht in die fatale Wirkung der christlichen Moralvorstellungen auf die sinnliche Kultur der griechischen Antike – ein Impuls, der seinem Namen entspricht, der alldieweil von verdrängter Sexualität kündigt. Von dieser emphatischen Geste angeregt, wendet sich auch Kitzlers *alter ego* und vermeintlicher Stubennachbar Heinrich Heine dem Umgang des frühen

Christentums mit dem antiken ›Gebrauch der Lüste‹ zu.¹ Er lässt dabei die Venus – die Göttin der Liebe, der erotischen Verführung und der sexuellen Lust – als zentrale Referenzfigur der frühchristlichen Problematisierung der antiken Sexualmoral hervortreten, indem er näher auf die spezifischen Formen ihrer Dämonisierung eingeht:

[Die] altheidnischen Götter [...] sind urerschaffene, unsterbliche Wesen, die nach dem Siege Christi, sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit, wo sie mit den übrigen Elementargeistern zusammenhausend, ihre dämonische Wirthschaft treiben. Am eigenthümlichsten, romantisch wunderbar, klingt im deutschen Volke die Sage von der Göttinn Venus, die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen, auch manchen berühmten Helden, die plötzlich aus der Welt verschwunden, das abentheuerlichste Freudenleben führt.²

Heine verfasste diese Zeilen kaum, ohne dabei nicht auch sein eigenes »Freudenleben« in wilder Ehe mit der französischen Schuhverkäuferin Augustine Crescence Mirat im Pariser Exil im Hinterkopf gehabt zu haben. Entsprechend zeitkritisch fällt seine Version der Tannhäuser-Legende aus, mit der er die *Elementargeister* ironisch beschließt: Er lässt seinen Helden in Rom, am Ziel seiner Pilgerfahrt angekommen, im Angesicht des Papstes ein regelrechtes Loblied auf die Venus singen, lässt

1 Siehe Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1986, S. 22–35, 47–123. Heine zeichnet freilich ein einseitiges Ideal antiker Sinnenfreude, insofern er Formen der Regulierung und moralischen Problematisierung der Lüste in der Antike völlig ausspart. – Der vorliegende Beitrag ist auf Englisch erschienen als Venus as Muse. Toward a Poetics of Lust. In: Hanjo Berressem, Günter Blamberger und Sebastian Goth (Hrsg.): Venus as Muse. From Lucretius to Michel Serres. Leiden und Boston 2015, S. 121–148.

2 Heinrich Heine: Elementargeister. In: ders.: Säkularausgabe. Werke, Briefe, Lebenszeugnisse. Hrsg. von der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätte der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Bd. 9: Prosa 1836–1840. Hrsg. von Fritz Mende. Berlin und Paris 1979, S. 88–136, hier S. 125. Zur Venus bei Heine vgl. Rudolf Drux: ›The Most Blessed Goddess‹ Venus as the ›Ally‹ of the Poet (in) Heinrich Heine. In: Berressem, Blamberger und Goth (Hrsg.): Venus as Muse (wie Anm. 1), S. 149–162.

ihn aber daraufhin nicht, wie üblich, ins Reich der Wollust, in die Arme einer verführerischen Venus zurückkehren. Stattdessen wird sein Tannhäuser im Venusberg von einer bürgerlichen »Frau Venus« in Empfang genommen, die ihm als treue Hausfrau zum Empfang eine warme Suppe kocht, die wunden Füße wäscht und die struppigen Haare kämmt.

Auf die strenge Regulierung der Sexualität im beginnenden 19. Jahrhundert abzielend, führt der nicht nur politisch liberal gesinnte Heine, der sich bekanntlich sehr für den französischen Saint-Simonismus interessierte, die im christlichen Abendland vorherrschende Ausgrenzung der sexuellen Lust vor und setzt ihr ein als Bußgesang verschleiertes Lob der Wollust entgegen. Die Tatsache, dass die antike Liebesgöttin im frühen Christentum zur heidnischen Dämonin erklärt und samt ihrer Laster ins kulturelle Unbewusste³ verbannt wurde, ist als paradigmatisch für die christliche Problematisierung der Sexualität jenseits der symbolischen Ordnung der Ehe und der Ökonomie der Fortpflanzung zu verstehen. Aber Heine geht noch weiter: Er entzaubert und domestiziert den Venusberg, indem er Tannhäusers Rückkehr ins Reich der Venus in eine Heimkehr ins bürgerliche Idyll der Restaurationszeit umschreibt. So scheint die sexuelle Lust selbst aus dem Venusberg verbannt zu sein. Anders als Kitzlers zur Asche gewordene Schrift lebt Heines von Figuren des Uneigentlichen, mitunter vom Gegenteil des Gesagten, und so parodiert sie den biedermeierlichen Traum vom Rückzug in die Beschaulichkeit des privaten Heims; zugleich beschwört sie spielerisch das Ende der romantischen Vorstellung vom Venusberg als letztes Refugium der Wollust und der Imagination herauf.

Heines kritische Reflexionen zur Wollust der Venus in den *Elementargeistern* beziehen sich auf ein breites Spektrum von Diskursen über die Lust seit der Antike und umreißen so den Rahmen des vorliegenden Beitrags. Tatsächlich verlief die christliche Dämonisierung der Wollust (lat. *luxuria*) als eine der Sieben Todsünden im Rückgriff auf die antike Figur der Venus, die sich in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst des Mittelalters zur Lasterallegorie ausgestaltet fand.⁴ So wurde

3 Das bedeutet, ins Jenseits der christlichen Zensurschwelle, hinter der die »unsterbliche« Venus jedoch stets dämonisch präsent blieb, und sei es nur als »Traumbild[] [...] im Schattenreiche der Poesie« (Heine: *Elementargeister*, wie Anm. 2, S. 119).

4 Zur Entstehungsgeschichte der Sieben Todsünden siehe Marie Gothein: *Die Todsünden*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 10 (1907), S. 416–484; Barbara Müller: *Die sieben Todsünden*. Von der frühmonastischen Psychologie zur hochmittelalterlichen Volkstheologie. In: *Kunstmuseum Bern und*

die einst positiv besetzte Liebesgöttin in ihr Gegenteil verkehrt: in eine Personifikation der Todsünde der Wollust (*Venus luxuria*). Sie wurde damit in die Nähe der biblischen Verführerin Eva gerückt und als Gegenfigur zur Jungfrau Maria etabliert.⁵ Doch wurde freilich weder die antike Liebesgöttin noch die Wollust gänzlich aus dem kulturellen Gedächtnis verdrängt. Im Gegenteil, Venus war die bekannteste antike Göttergestalt in der mittelalterlichen Mythenrezeption. Sie lebte in modifizierter Gestalt stets fort, nicht nur in den literarischen Legenden vom Venusberg und von der Statuenverlobung, sondern auch in der bildenden Kunst des Hochmittelalters. Schließlich war das Mittelalter keineswegs von einer Unterdrückung der sexuellen Lust im Sinne eines absoluten Schweigens oder Bilderverbots gekennzeichnet, sondern von einer produktiven Transformation des antiken Diskurses über die Lüste im Zeichen der Pastoralmacht und der christlich-asketischen Technologie des sündhaften

Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman. Ostfildern 2010, S. 16–29. Zur Wollust und ihrer künstlerischen Ausgestaltung siehe Daniela Hammer-Tugendhat: *Luxuria. Todsünde der Wollust*. In: *Tendenzen* 153 (Okt.–Dez. 1985), S. 40–44; Claudine Metzger: *Luxuria/Wollust*. In: *Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee* (Hrsg.): *Lust und Laster* (wie Anm. 4), S. 290–298; Simon Blackburn: *Wollust. Die schönste Todsünde*. Aus dem Englischen von Matthias Wolf. Berlin 2008.

5 Zur antiken Venus als Verkörperung der Wollust im Mittelalter siehe Manfred Kern: *Venus [Art.]*. In: ders. und Alfred Ebenbauer (Hrsg.): *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*. Berlin und New York 2003, S. 630–662, hier S. 649–656, 658; Daniela Hammer-Tugendhat: *Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter*. In: Ilsebill Barta u. a. (Hrsg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin 1987, S. 13–34, hier S. 14–18; Berthold Hinz: *Venus – Luxuria – Frau Welt. Vom Wunschbild zum Albtraum zur Allegorie*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 54 (2003), S. 83–104, hier S. 95; Bettina Full: *Aphrodite [Art.]*. In: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Neue Pauly (Supplementband 5)*. Stuttgart 2008, S. 97–114, hier S. 101–104. Die dämonologische Umdeutung der Venus stellt wohlgerne nur eine, wenn auch wirkmächtige Form ihrer facettenreichen mittelalterlichen Rezeption dar. Es spricht für die grundlegende Ambivalenz in der Aus- und Umdeutung der Venusfigur, dass diese im höfischen Liebesdiskurs des Hochmittelalters – im Gegensatz zu ihrer moralisierenden Darstellung in der moraltheologischen Tradition – als Sinnbild der erotisch-sinnlichen Liebe, gleichsam als Minneallegorie, dargestellt wurde. Vgl. dazu Kern: *Venus* (wie Anm. 5), S. 649 f., 661.

Fleisches im Sinne Michel Foucaults.⁶ Die Problematisierung der Wollust im Zeichen christlicher Transzendenz, der Sünde und des Selbstverzichts führte nicht zu deren endgültiger Repression, sondern bestimmte im Gegenteil die Persistenz der problematisierten Lüste innerhalb des moraltheologischen Diskurses, dessen Effekt sie stets blieben.⁷

Vor dem Hintergrund dieser wirkmächtigen Diffamierung der Wollust soll im Folgenden auf deren Rehabilitierung in der Moderne eingegangen werden, bei der sie sich im Zeichen ihrer Poetisierung wieder aufgewertet findet – oder andersherum formuliert: bei der die moderne Poetik im Zeichen ihrer Sexualisierung erscheint.⁸ Im Zuge dieser Aufwertung der

6 Vgl. Foucaults dreibändige *Geschichte der Sexualität*. Der von Foucault geplante vierte Band, der sich unter dem Titel *Die Geständnisse des Fleisches* eingehender mit der mittelalterlichen Problematisierung der sexuellen Tätigkeit und der Lüste beschäftigen sollte, ist nach Foucaults Tod 1984 nicht mehr erschienen.

7 Gerade das Wiederauftauchen der antiken Venus als Verkörperung der Wollust in der hochmittelalterlichen Bilderwelt legt die Ambivalenz des christlichen Diskurses gegenüber der sexuellen Lust dar. Augenscheinlich wird dies in der gotischen Kathedralkunst, in der sich das Bild der Luxuria gegenüber der Romanik noch einmal wandelte. Luxuria tritt nun deutlicher als zuvor in Anlehnung an die antike Ikonographie der Liebesgöttin Venus auf. Vgl. Hammer-Tugendhat: Venus und Luxuria (wie Anm. 5), S. 16–18; dies.: Luxuria (wie Anm. 4), S. 41 f.; Hinz: Venus – Luxuria – Frau Welt (wie Anm. 5), S. 98, 100.

8 Die Verknüpfung von Imagination, Sündhaftigkeit und Wollust hat eine lange Vorgeschichte, in deren Zuge der Imaginationskraft eine ambivalente Rolle zugeschrieben wurde. Spätestens seit der Frühen Neuzeit schwankte die Imagination zwischen teuflischem Trugbild sündhafter Sexualität einerseits und künstlerisch produktiver Einbildungskraft andererseits. Vgl. dazu Ingo Breuer: Liebeserzählungen und Höllenbilder. Reservate der Phantasie in der Frühen Neuzeit. In: Elmar Locher und Hans Jürgen Scheuer (Hrsg.): Archäologie der Phantasie. Vom »Imaginationsraum Südtirol« zur longue durée einer »Kultur der Phantasmen« und ihrer Wiederkehr in der Kunst der Gegenwart. Bozen u. a. 2012, S. 275–289; Christine Göttler und Anette Schaffer: Die Kunst der Sünde. Die Wüste, der Teufel, der Maler, die Frau, die Imagination. In: Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Lust und Laster (wie Anm. 4), S. 42–61. Im vorliegenden Beitrag wird sich auf die spezifisch moderne Aufwertung der Venus und der Lust bezogen; erstmals aufgewertet nach dem Mittelalter fanden sich beide in der Frühen Neuzeit, in der Renaissance und im Barock, wenn auch eher als metaphysisches Prinzip.

sexuellen Lust als poetischer Kraft kommt der Venus als poetologische Reflexionsfigur eine entscheidende Rolle zu. Entsprechend entfalten die im vorliegenden Beitrag untersuchten Texte – Julien Offray de La Mettrie's *Die Kunst, Wollust zu empfinden* (1751) und Ludwig Tieck's *Der Runenberg* (1802) – eine geschlechtlich codierte Poetik der Wollust. Beide Autoren rufen die Figur der Venus als wollüstige Muse auf, um ihrem Schreiben eine affektive, körperliche und sexuelle Dimension zu verleihen, es der Immanenz des Lebens und der Lust zu öffnen. Während La Mettrie sich als überzeugter Epikureer auf die Invokation der Venus in Lukrez' *De rerum natura* bezieht, greift Tieck auf die Venus der mittelalterlichen Tannhäuser-Sage zurück. Ein abschließender Blick auf die unverständliche Schrifttafel in Tieck's *Runenberg* wird darlegen, inwiefern das Eindringen der Lust in die Literatur mit einem Entzug von Sinn einhergeht, der die Sprache an die Grenze der Darstellbarkeit treibt. So kündigt die unlesbare Schrift von einer ›Lust (frz. *jouissance*) am Text‹, im Sinne Roland Barthes', als dem äußersten Ziel einer kommenden Literatur. Die erkenntnisleitende Frage meiner Lektüren wird sein, wie das prekäre und doch produktive Wechselverhältnis von Imagination und Sexualität um 1800 rhetorisch in Szene gesetzt wurde.

II. LOB DER WOLLUST: *VENUS VOLUPTAS*

Die mittelalterliche Dämonisierung der sexuellen Lust prägte die abendländische Einstellung gegenüber dieser maßgeblich. Es formierte sich ein relativ einheitlicher und institutionell verankerter Diskurs, in dem die Wollust nachhaltig unter das moraltheologische Register des Sündhaften und des Exzesses gestellt wurde. Vor diesem Hintergrund erscheint das Lob der Wollust, das der französische Philosoph La Mettrie in seiner Schrift *Die Kunst, Wollust zu empfinden* Mitte des 18. Jahrhunderts inszeniert, äußerst bemerkenswert. Umso erstaunlicher ist es, dass sich angesichts des rezenten *affective* und (*neo-*)*materialist turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften bislang nur selten mit diesem Werk auseinandergesetzt wurde.⁹

⁹ La Mettrie ist immer noch eher als der Verfasser von *L'homme machine* (1747) bekannt. Sein Essay *L'art de jouir* (1751) ist eine umfassend überarbeitete Version seiner bereits 1745 erschienenen Schrift *La Volupté*; erstere ließ er sowohl in der Originalsprache als auch in deutscher Übersetzung veröffentlichen. Zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte siehe Bernd

Schon der Titel der Abhandlung, der eine Kunst der Wollust verspricht, macht deutlich, dass es dem aufgeklärten Materialisten La Mettrie um eine Rehabilitierung der »unschuldigen und reinen Wollust«¹⁰ geht: »Ich spüre die Ankunft einer achtbaren Wollust! Verschwindet also, ihr verkommenen Buhlerinnen! [...] Fort auch mit euch, ihr Spröden und Prüden, die ihr bei jedem zweideutigen Wort gleich züchtig den Blick senkt!« (16) La Mettrie will die Wollust vom Stigma der Ausschweifung und der Promiskuität befreien. Entsprechend wirbt er in seiner Schrift nicht für sexuelle Exzesse, sondern für den maßvollen Gebrauch der Lüste, für eine »Kunst des weisen Umgangs mit den Freuden« (73). Gleich zu Beginn betont er, dass es ihm nicht darum gehe, »obszöne Ausschweifungen der Wollust darzustellen« (15). Im Gegenteil, La Mettrie zufolge

grenzt [der Wollüstige; S. G.] die Ausschweifung, als Übermaß an schlecht genossenen Freuden, klar ab von der Wollust. Die Wollust ist der Geist und sozusagen die Quintessenz der Freude, ist die Kunst, weise und vernünftig mit der Freude umzugehen, sie mit tiefem Gefühl zu genießen. (72 f.)

Aus heutiger Sicht mag diese Position gemäßigt erscheinen, doch unter seinen Zeitgenossen, und noch weit über das 18. Jahrhundert hinaus, rief La Mettrie mit seinem Lob der Wollust heftige Kritik hervor. Kurz nach Erscheinen der Abhandlung besprach Gotthold Ephraim Lessing diese im Juniheft von *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* und bezeichnete sie polemisch als »geiles Geschwätz« und »priapeische Ausrufungen«.¹¹

A. Laska: Einleitung. In: Julien Offray de La Mettrie: Die Kunst, Wollust zu empfinden. Aus dem Französischen von Bernd A. Laska unter Mitarbeit von Gertraud Busse. Hrsg. und eingeleitet von Bernd A. Laska. Nürnberg 1987, S. V–XXX, hier S. X–XIV; Bernd A. Laska: Die Rezeption von La Mettrie nach 1985. URL: <http://www.lsr-projekt.de/lm85ff.html> (15.01.2013). Vgl. zudem die beiden aktuelleren Forschungsbeiträge: Hartmut Hecht (Hrsg.): Julien Offray de La Mettrie. Ansichten und Einsichten. Berlin 2004; Ulrike Pia Jauch: Jenseits der Maschine. Philosophie, Ironie und Ästhetik bei Julien Offray de La Mettrie (1709–1751). München und Wien 1998.

10 La Mettrie: Die Kunst, Wollust zu empfinden (wie Anm. 9), S. 63. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

11 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u. a. Bd. 2: Werke 1751–1753. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M. 1998, S. 140, 144. La Mettrie war durchaus kein unbeschriebenes Blatt: Nachdem er im April 1747 zunächst aus Frankreich in

Entgegen der Einschätzung seiner Kritiker zielt La Mettrie mit *Die Kunst, Wollust zu empfinden* nicht auf eine bloße Darstellung der Befriedigung körperlicher Wollust ab, auf eine sittenlose »Porneutik«,¹² wie Lessing die Schrift spöttisch betitelte. Es geht ihm vielmehr um eine doppelte Praxis der Selbstsorge, wie Foucault sie beschrieben hat: um eine Praxis des Körpers und des Schreibens, die an Vorstellungen der griechischen Antike anknüpft.¹³ Das Ziel dieser Praxis ist die Selbsterfahrung und -formierung durch einen gemäßigten Gebrauch der Lüste, um einen Zustand der Glückseligkeit (griech. *eudaimonia*) zu erreichen. Im Gegensatz zur christlichen Selbstaufgabe stellt die Vereinigung von Körper und Seele im ekstatischen Geschlechtsakt, bei gleichzeitigem Genuss einer »freiströmende[n], uneingeschränkte[n] und sozusagen universelle[n] Wollust« (36), eine zentrale Praxis dieser Sorge um sich selbst dar. Worauf La Mettrie abhebt, ist eine geistige Wollust der Seele, die nicht losgelöst von der fleischlichen Wollust des Körpers existiert, sich aber über diese erhebt:

[I]ch spreche freilich von einer Wollust, die von den gemeinen Freuden der Sinne, dem Abschaum der Wollust des Herzens, gereinigt ist. [...] [W]as ich suche, sind weniger die Genüsse des Körpers als die der Seele. [...] Ich meine jene reine, zärtliche Liebe, die die Wollust in den Grund unserer Seele sozusagen tropfenweise destilliert. (7, 16, 52)

La Mettrie differenziert nicht nur zwischen dem maßvollen Gebrauch der Lüste einerseits und der sexuellen Ausschweifung andererseits; er unterscheidet auch zwischen der Freude, die allein aus den sinnlichen Reizen des Körpers gewonnen wird, und der Wollust, die auch die Seele und die Einbildungskraft des Menschen anregt:

das vergleichsweise liberale Holland geflüchtet war, befand er sich zur Zeit der Veröffentlichung seiner Abhandlung über die Wollust bereits im preußischen Exil am aufgeklärten Hof Friedrich des Großen in Potsdam, das ihm die Publikation seiner Schrift *Der Mensch eine Maschine* wenige Jahre zuvor eingebracht hatte.

12 Ebd., 136.

13 Siehe Foucault: Der Gebrauch der Lüste (wie Anm. 1), S. 7–45; ders.: Technologien des Selbst. Übers. von Michael Bischoff. In: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. IV: 1980–1988. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a. M. 2005, S. 966–999.

Sitz der Freude sind unsere Sinne [...]. Die Lust dagegen liegt tiefer verborgen; sie entgeht uns oft, wenn wir sie nur von den Sinnen erwarten. Diese sind wohl eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung der Lust: Imagination muß ergänzen, was den Sinnen fehlt.¹⁴

Die Rehabilitierung der Wollust findet bei La Mettrie in einem komplementären Verhältnis zu deren ursprünglicher Bestimmung als eine der beiden *fleischlichen* Todsünden statt: in einer Materialisierung des Schöpferischen, die Geist und Körper, entgegen des cartesianischen Dualismus, als untrennbar voraussetzt. Entsprechend geht die Aufwertung der Wollust mit der der Einbildungskraft einher.

La Mettrie bezieht sich in *Die Kunst, Wollust zu empfinden* auf den epikureischen Hedonismus als antike Technologie des Selbst oder ›Kunst der Existenz‹, und somit auf die Gegenposition zum christlichen Transzendenzdenken schlechthin.¹⁵ Das Titelblatt seiner Abhandlung unterstreicht dies mit einem Zitat aus dem vierten Buch von Lukrez' *De rerum natura*: »et quibus ipsa modis tractetur blanda volupas«.¹⁶ Mit seiner Referenz auf Lukrez stellt sich La Mettrie bewusst in die Tradition des Epikureismus, der sich durch seine affirmative Haltung gegenüber der Sinnenfreude und dem Genuss auszeichnet. Die Lust (griech. *hedonē*; lat. *voluptas*) stellt einen zentralen Begriff der epikureischen Philosophie dar, denn sie

¹⁴ Julien Offray de la Mettrie: Die Unschuld der Lust. In: Panajotis Kondylis (Hrsg.): Der Philosoph und die Lust. Frankfurt a. M. 1991, S. 132–135, hier S. 132. Es handelt sich hierbei um einen ins Deutsche übersetzten Auszug aus La Mettries bereits 1745 erschienener Schrift *La Volupté*; vgl. hierzu Anm. 9.

¹⁵ Vgl. Foucault: Technologien des Selbst (wie Anm. 13), S. 968, 971 f. Zur polemischen Rezeption des Epikureismus im christlichen Mittelalter siehe Jochen Schmidt: Für und wider die Lust. Epikur und Antiepileureismus von der Antike bis zur Moderne. Mit einem Versuch über Hieronymus Boschs ›Garten der Lüste‹. In: Jochen Schmidt (Hrsg.): Aufklärung und Gegenauflklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart. Darmstadt 1989, S. 206–219, hier S. 207–209.

¹⁶ Titus Lucretius Carus: *De rerum natura* / Welt aus Atomen. Lateinisch/Deutsch. Übers. und mit einem Nachwort hrsg. von Karl Büchner. Stuttgart 1973, Buch IV, Vs. 1263: »Und in welcher Form man übt die Wollust« (Übersetzung modifiziert). Lukrez' Lehrgedicht besteht aus einer poetischen Wiedergabe und Ausgestaltung der Lehre des griechischen Philosophen Epikur, wobei sich das vierte Buch der sinnlichen Wahrnehmung der Welt, der körperlichen Liebe und der Wollust (*voluptas*) widmet.

ist für Epikur das höchste Gut des Menschen und die Grundbedingung eines glückseligen Lebens. Aus seinem *Brief an Menoikeus* wird deutlich, dass Epikur in seiner Affirmation der Lust zur Erreichung von innerer Seelenruhe (griech. *ataraxia*) und Glückseligkeit (griech. *eudaimonia*) eine gemäßigte Position vertritt:

Wenn wir also die Lust als Endziel hinstellen, so meinen wir damit nicht die Lüste der Schlemmer und solche, die in nichts als dem Genusse selbst bestehen [...], sondern das Freisein von körperlichem Schmerz und von Störung der Seelenruhe. Denn nicht Trinkgelage mit daran sich anschließenden tollen Umzügen machen das lustvolle Leben aus, auch nicht der Umgang mit schönen Knaben und Weibern [...], sondern eine nüchterne Verständigkeit, die sorgfältig den Gründen für Wählen und Meiden in jedem Falle nachgeht und mit allen Wahnvorstellungen bricht, die den Hauptgrund zur Störung der Seelenruhe abgeben.

Für alles dies ist Anfang und wichtigstes Gut die vernünftige Einsicht [...]. Aus ihr entspringen alle Tugenden. Sie lehrt, daß ein lustvolles Leben nicht möglich ist ohne ein einsichtvolles und sittliches und gerechtes Leben, und ein einsichtvolles, sittliches und gerechtes Leben nicht ohne ein lustvolles. Denn die Tugenden sind mit dem lustvollen Leben auf das engste verwachsen, und das lustvolle Leben ist von ihnen untrennbar.¹⁷

Epikurs Lustlehre entfaltet, entgegen der oft polemisch verkürzten Darstellung seiner Kritiker, eine Ethik des Selbst, bei der es nicht um ungehemmte Genusssucht geht. Stattdessen hebt er das Ineinander von Wollust, Tugend und Moral hervor. Die Lust steht dabei im Dienste einer Sorge um sich selbst, einer Stabilisierung der Seele mittels immanenter Formen des Selbstverhältnisses.¹⁸ La Mettrie knüpft an diese Technologie der Selbstbeherrschung an, die es dem Einzelnen ermöglichen soll, über einen geregelten Gebrauch der Lüste einen Zustand der Seelenruhe und der Glückseligkeit zu erreichen. Die Lust wird bei Epikur also nicht, wie später im Christentum, *per se* als ein Laster verstanden. Sie figuriert vielmehr als Tugend, als

17 Diogenes Laertius: X. Buch. Hrsg. von Klaus Reich und Hans Günter Zekl. Übers. von Otto Apelt. Hamburg 1968, S. 109.

18 Vgl. Michel Foucault: Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1989, S. 63, 67; ders.: Technologien des Selbst (wie Anm. 13), S. 968, 971 f., 977.

Medium der Erfahrung des eigenen Selbst. La Mettrie scheint die besondere Modernität dieses Immanenzdenkens, das ein autonomes Verhältnis des Menschen zu sich selbst postuliert, erkannt zu haben. In seiner Schrift versucht er, eine solche Philosophie der Immanenz für das 18. Jahrhundert zu reaktivieren – eines Jahrhunderts indes, das zum einen noch unter dem christlichen Paradigma der Transzendenz und der Erfahrung des sündhaften Fleisches, zum anderen schon gänzlich unter dem rationalistischen Paradigma der cartesianischen Selbsterkenntnis (*cogito ergo sum*) stand.

Nicht weniger bemerkenswert als diese Hymne auf das »lustvolle Leben« ist La Mettries Anrufung der Venus als Muse zu Beginn von *Die Kunst, Wollust zu empfinden*. In dieser Poetisierung der Venus folgt La Mettrie nicht nur Lukrez' *De rerum natura* und somit Epikur; er stilisiert den eigenen Schreibakt auch zu einer Praxis der Selbstsorge, die ein spezifisches Verhältnisses zum eigenen Körper voraussetzt.¹⁹ In Anlehnung an die klassische Museninvokation, wie man sie aus den homerischen Epen und von Hesiod her kennt, ruft Lukrez die Venus als »Gefährtin beim Schreiben der Verse«²⁰ an, nachdem er sie im ersten Vers bereits als Verkörperung der Wollust eingeführt hatte.²¹ Lukrez' Inszenierung der Venus als Muse dient nicht mehr der metaphysischen Begründung der eigenen Schöpferkraft; sie zeugt vielmehr von einer Affirmation der Wollust als immanente Lebens- und Schaffenskraft. Als Göttin der sexuellen Lust, als Schöpferin aller natürlichen Dinge und Muse zugleich verkörpert die *Venus voluptas* sowohl natürliche, sexuelle als auch poetische Schöpferkraft. La Mettrie schließt rhetorisch an diese materialistische Poetik an, indem er

19 Vgl. Jörn Steigerwald: Vom Reiz der Imagination. Theorie und Praxis der Einbildungskraft im Feld der Sexologie: das Beispiel La Mettrie. In: ders. und Daniela Watzke (Hrsg.): *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*. Würzburg 2004, S. 105–125, hier S. 120. Zum Schreiben als Praxis der Selbstsorge siehe Foucault: *Technologien des Selbst* (wie Anm. 13), S. 977 f.

20 Lucretius: *De rerum natura* (wie Anm. 16), Buch I., Vs. 24. Zur Rolle der Venus bei Lukrez vgl. Elizabeth Asmis: *Venus and the Passion for Renewal in Lucretius's On the Nature of Things*. In: Berressem, Blamberger und Goth (Hrsg.): *Venus as Muse* (wie Anm. 1), S. 41–54; Goth, Sebastian: *Venus Anadyomene. The Birth of Art*. In: Berressem, Blamberger und Goth (Hrsg.): *Venus as Muse* (wie Anm. 1), S. 15–40, hier S. 21, Anm. 17.

21 Vgl. Lucretius: *De rerum natura* (wie Anm. 16), Buch I., Vs. 1: »Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas«. Zudem wird die Venus im erwähnten vierten Buch im Kontext der körperlichen Liebe und der Wollust (*voluptas*) noch einmal aufgerufen.

zu Beginn seines Werks die Venus als »Göttin [s]einer Inspiration« (18) anruft, ohne freilich noch an eine solche zu glauben:

Erhabene Gottheit, die du einst Pate standest, als *Lukrez* seine unsterblichen Gesänge schuf, steh' auch meiner schwachen Stimme bei! Ihr flinken *esprits*, die ihr so frei und munter in meinen Adern flottiert und die köstliche Wollust beständig in mein Herz hineintragt, tragt sie auch wieder aus mir hinaus, und hinein in meine Schriften!

Oh, ihr reinen, ihr edlen Herolde der Wollust, ihr, bei denen die Götter der Liebe in ewiger Schuld stehen, macht, daß die Wollust auch mich beflügelt. (18 f.)

Es ist bezeichnend, dass La Mettrie die wirkmächtige christliche Figuration der *Venus luxuria* gänzlich ignoriert und stattdessen auf die antike Gegenfigur der inspirierenden *Venus voluptas* zurückgreift; denn infolge des stark verbreiteten Antiepikureismus der Spätantike und des Mittelalters hatte es kaum jemand mehr gewagt, die Venus als Muse anzurufen, die Wollust zum Ursprung der Dichtung zu erklären.²²

Es lässt sich festhalten, dass La Mettries Invokation der Venus als Muse im Zeichen einer epikureischen Sorge um sich selbst und einer entsprechenden Bejahung der sexuellen Lust steht. Ferner befördert er eine Poetik der Wollust, die im Zeichen einer Sexualisierung des Schöpferischen steht. Die poetische Schöpferkraft wird damit ebenso an die Sexualität und den Körper wie an die Einbildungskraft und die Seele gebunden. Sie wird zum Ausdruck einer »fruchtbare[n] und wollüstige[n] Imagination« (18), wodurch die Praxis des Schreibens zugleich als Praxis

22 Eine Ausnahme bildet André-François Boureau-Deslandes, in dessen Erzählung *Pygmalion oder Die zum Leben erweckte Statue* (1741) dem Bildhauer Pygmalion im Traum die Göttin Venus erscheint und ihn anweist, eine Frauenstatue nach ihrem Abbild zu schaffen: »Nimm deinen Meißel; ich werde deine Hand führen und deine Einbildungskraft beflügeln. Man wird ein Meisterwerk deiner Kunst entstehen sehen«. Venus verspricht ihm ihre Mitwirkung und wirft ihm schließlich »noch einen durchdringenden Blick zu, der jene Glut und Erregung in ihm hervorrief, die man empfindet, wenn ein lange erwarteter und heiß begehrtter Liebesgenuß bevorsteht«. Einige Zeit später beginnt Pygmalion – »wie aus einer plötzlichen Eingebung heraus« – seine Arbeit (André-François Boureau-Deslandes: *Pygmalion, ou La Statue animée / Pygmalion oder die zum Leben erweckte Statue*. In: Rolf Geißler [Hrsg.]: Boureau-Deslandes. Ein Materialist der Frühaufklärung. Berlin 1967, französisch: S. 117–130; deutsch: S. 133–146, hier S. 135 f.).

der Lüste erscheint. La Mettries Abhandlung lebt geradezu von dieser Exponierung der Komplementarität von sexueller und dichterischer Kreativität. Die Figur der *Venus voluptas* konkretisiert dabei jenes produktive Wechselspiel von Imagination und Sexualität, das nicht zuletzt La Mettries Schrift selbst performativ ergreift.

Die produktive Kraft der Wollust tritt im Rahmen von La Mettries ›Imaginationslehre‹²³ wohl am deutlichsten hervor, wenn er das Objekt der Lust – die begehrte, schöne Frau – in Anlehnung an Lukrez’ Theorie der *simulacra* (insbesondere der erotischen Trugbilder) als Produkt einer selbstschöpferischen Einbildungskraft darstellt.²⁴

Die Seele [der Ort der Wollust und der Imagination zugleich], dieses bewundernswerte Organ, dieser klare Spiegel, in dem sich das ganze Universum abbildet, erzeugt eigentlich erst jene Sirenen, deren süßen Lockungen wir so bereitwillig erliegen. Die Seele macht alles, was sie berührt, schöner; sie erzeugt ihre Vorstellungen nach eigenem Belieben. Ihre prächtigen Bilder trösten uns in der Einsamkeit, und das Bild des geliebten Objekts ist der Triumph ihrer Imaginationskraft. [...] So genießt der Wollüstige seine Vorstellungen [...]. (56 f.)

Der wollüstige Liebhaber verfällt seiner Sinnlichkeit ebenso wie der eigenen Einbildungskraft; das Phantasma selbst wird zum Objekt der Lust. In der Evozierung dieses Bildes rückt La Mettrie auffallend in die Nähe der Frühromantiker. In der Tat galt er zu seiner Zeit als ein *enfant terrible*. Mit seinem Interesse am Reich der poetischen Wollust und der wollüstigen Phantasie bewegt sich La Mettrie – radikal (sexuell) aufgeklärt – an der Grenze der Aufklärung. Er war ein Avantgardist, der sich in der Betonung der besonderen Rolle der Imagination und der Sinnlichkeit bei der Emanzipation des Menschen neben und anstelle der Vernunft in Richtung Frühromantik bewegte.²⁵

Im Frankreich des 18. Jahrhunderts fand La Mettries Lob der Wollust ebenso wenig Anklang wie im vergleichsweise konservativen Deutschland, war die Rede von der Lust zur damaligen Zeit doch allein im Zeichen der

²³ Zur zentralen Rolle der Imagination in La Mettries Schriften siehe Steigerwald: Vom Reiz der Imagination (wie Anm. 19).

²⁴ Vgl. Lucretius: De rerum natura (wie Anm. 16), Buch IV, Vs. 1094–1096: »Von des Menschen Antlitz jedoch und lieblicher Farbe wird in den Körper nichts denn ein feines Bild zum Genusse eingegeben«.

²⁵ Vgl. Jauch: Jenseits der Maschine (wie Anm. 9), S. 16, 46, 110, 114 f., 214 f., 342, 353.

Transzendenz, als religiöse, metaphysische Wollust oder himmlische Liebe, statthaft. Seine Schrift wurde entsprechend als sittenlos diskreditiert und geriet, wie sein gesamtes Werk, bald in Vergessenheit. Sie bedurfte selbst einer Rehabilitierung, die allerdings erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzte.²⁶ Trotzdem lässt sich eine materialistische Traditionslinie nachzeichnen, die von La Mettrie über Denis Diderot bis zum Marquis de Sade und dessen *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung* (1785) führt.²⁷ Bei Sade geht es jedoch, anders als bei seinem Vorreiter La Mettrie, um das literarische Ausphantasieren sexueller Praktiken jenseits aller moralischer Bedenken. Im Vordergrund steht eine minutiöse Apologie der Wollust, für die die exzessive Beschreibung und Wiederholung von Szenen sexueller Ausschweifung konstitutiv ist und die zugleich die damals populäre, enzyklopädische Ordnung des Wissens ironisiert. Entsprechend spielt die Imagination bei Sade eine andere Rolle als bei La Mettrie und später bei den Romantikern, zu deren Erben man noch Leopold von Sacher-Masoch und dessen *Venus im Pelz* (1870) zählen kann. Die kalte Ratio des Sadisten, schreibt Gilles Deleuze, ist weniger an die Einbildungskraft als vielmehr an streng logische Beweisführungen und eine demonstrative Sprache gebunden – sowie an die vermeintliche Realität der inszenierten Ausschweifungen: »Der Masochist muß glauben, er träume, selbst wenn er nicht träumt. [...] Sade muß glauben, er träume nicht, selbst wenn er träumt.«²⁸

26 Zur Rezeptionsgeschichte von La Mettries *Die Kunst, Wollust zu empfinden* siehe Laska: Einleitung (wie Anm. 9), S. XII–XIV; ders.: Die Rezeption von La Mettrie nach 1985 (wie Anm. 9).

27 Zum Verhältnis von La Mettrie und Diderot vgl. Jean A. Perkins: Diderot and La Mettrie. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 10 (1959), S. 49–100; Aram Vartanian: La Mettrie, Diderot, and Sexology in the Enlightenment. In: Jean Macary (Hrsg.): *Essays in the Age of Enlightenment in Honor of Ira O. Wade*. Genf 1977, S. 347–367; Aram Vartanian: Diderot and La Mettrie Revisited. An Intertextual Encounter. In: *Diderot Studies* 21 (1983), S. 155–197; Timo Kaitaro: Diderot and La Mettrie. The Unacknowledgeable Debt. In: Hecht (Hrsg.): *Julien Offray de La Mettrie* (wie Anm. 9), S. 63–73. Zum Verhältnis von La Mettrie und Sade vgl. Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart 1981, S. 503–518; Michael Pfister und Stefan Zweifel: *Pornosophie & Imagination. Sade, La Mettrie, Hegel*. München 2002.

28 Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen von Gertrud Müller. Frankfurt a. M.

Die deutsche Frühromantik kreist stärker um jene wollüstige Imagination, jene kreative Verbindung von männlichem Künstlertum und begehrter Muse, die sich bereits bei La Mettrie in der Figur der *Venus voluptas* verkörpert findet. So geht es der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht um die Darstellung tatsächlicher Exzesse im Reich der Venus als vielmehr um das Zusammenspiel von Imagination und Sexualität, um den affektiven Impuls der künstlerischen Schöpferkraft.²⁹ Um die detaillierte Schilderung und Anhäufung abweichender Sexualpraktiken in einer literarischen »Enzyklopädie der Wollust«, d. h. um sexuelle Orgien, wie sie die vier Libertins in Sades *Die 120 Tage von Sodom* inszenieren (Sadismus, Sodomie, Inzest, Pädophilie, Nekrophilie etc.), ist es ihr nie gegangen. Das gilt selbst noch für Sacher-Masoch, denn im literarischen Masochismus findet der Sexualakt gerade nicht statt, findet sich stets aufgeschoben, verschoben und unendlich potenziert in ein Ideal, in die reine Innerlichkeit des masochistischen Phantasmas.

III. POETIK DER WOLLUST

Während Sade in Frankreich die rein körperliche Wollust im Zeichen des Libertinismus in all ihren Perversionen literarisch durchspielt, wurde diese im deutschsprachigen Kontext in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugunsten einer geistig-religiösen Wollust verdrängt. Dieser Wandel beruht auf einer zunehmenden Ausdifferenzierung der Diskurse über die Wollust seit der Frühen Neuzeit. In deren Zuge wurde einerseits immer häufiger auch außerhalb des theologischen Diskurses über die Wollust verhandelt und andererseits verstärkt polarisiert zwischen einer niederen fleischlichen Wollust, die weitgehend unverändert als sündhaft und animalisch triebhaft ausgegrenzt wurde, und einer höheren geistigen

und Leipzig 1980, S. 163–287, hier S. 223 f. Vgl. ebd., S. 179–190 (»Die Rolle der Beschreibungen«, S. 220–231 (»Die Phantasie bei Masoch«). Siehe auch Maurice Blanchot: Sade. Übers. von Johannes Hübner. Berlin 1986, S. 10, 36, 39 f. Maurice Blanchot bringt Sades Moralphilosophie auf den Punkt, wenn er schreibt: »Jeder soll tun, was ihm gefällt; nur *ein* Gesetz gilt für jeden: die eigene Lust.« (Ebd., S. 11)

²⁹ Vgl. Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Heinrich Detering (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart und Weimar 2002, S. 44–61, hier S. 58–60 (»Der Künstler und seine Geliebte«).

Wollust, die als eine Form himmlisch-selbstloser Liebe (*agape*) zunehmend spiritualisiert, sentimentalisiert und nobilitiert wurde.³⁰

Entgegen diesem gängigen Dualismus verfolgt der Frühromantiker Novalis im Zeichen des romantischen Universalitätsdispositivs ein ähnliches Programm wie fast ein halbes Jahrhundert vor ihm La Mettrie: den Entwurf einer universellen und sympathetischen Wollust, die den ganzen Menschen, sowohl physisches als auch geistiges Schaffen, umfasst. Entsprechend findet sich in Novalis' *Allgemeinem Brouillon* (1798/99) die folgende Notiz zu einer »Theorie der Wollust«:

Tanz – Essen – Sprechen – gemeinschaftlich Empfinden und arbeiten – zusammenseyn – sich hören, sehn, fühlen etc. – alles sind Bedingungen und Anlässe, und selbst schon Functionen – der Wirksamkeit des *Höhern* – zusammengesetzten Menschen – des Genius etc.

Theorie der Wollust.

Amor ist es, der uns zusammengedrückt. In allen obgedachten Functionen liegt Wollust (*Sym[pathie]*) zum Grunde. Die eigentlich wolüstige Function ist die am Meisten Mystische – die beynah Absolute – oder auf *Totalität* d[er] Vereinigung (Mischung) dringende – die *chymische*.³¹

Von der Wollust als Todsünde, von Moral und Laster ist auch bei Novalis keine Rede. Er betont stattdessen die vereinigende und entgrenzende, mystifizierende, sympathetisch-progressive – mit einem Wort: romantisierende – Funktion der Wollust. Sein im Vergleich zu La Mettrie recht zurückhaltend klingendes Lob der Wollust steht sichtlich im Kontext seines Entwurfs einer universalen »Enzyklopädistik«, die auf die Mischung und Vereinigung unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen (u. a. Mathematik, Philosophie, Chemie) angelegt ist. Der Lust spricht Novalis

30 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Wollust [Art.]. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. XII. Darmstadt 2004, Sp. 1018–1023, hier Sp. 1019–1021. Vorgeprägt findet sich diese Polarisierung bereits in der Antike, in Platons *Sympósion*: im wirkmächtigen Doppelbild der idealen, transzendenten *Aphrodite Urania* und der körperlichen, immanenten *Aphrodite Pandemos*.

31 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99. In: ders.: *Schriften*. Bd. III: *Das philosophische Werk II*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1968, S. 242–478, hier S. 425.

dabei als sympathetischer Kraft eine integrale Rolle zu; sie erscheint als der Ursprung der gegenseitigen Anziehung, der progressiven Vereinigung und qualitativen Steigerung von heterogenen Elementen zur Schöpfung eines neuen Ganzen im Sinne der chemischen Mischung. Insofern kann die Wollust als die romantische Befindlichkeit *par excellence* verstanden werden, als die unverzichtbare Grundlage des ›Romantisierens‹ im Novalis'schen Sinne der qualitativen Potenzierung des Profanen auf ein Höheres, Absolutes, Unendliches und Mystisches hin.³² Novalis' wiederholte Betrachtungen zur Wollust laufen darauf hinaus, ihr eine umfassende Kraft zuzuschreiben, sie zum Medium einer mystischen Universalität zu erheben:

Überall wird eine *Kraft* [...] transitorisch sichtbar [...]. Diese mystische Kraft scheint die Kraft der Lust und Unlust zu seyn – deren *begeisternde* Wirkungen wir so ausgezeichnet in *wollüstigen* Empfindungen zu bemerken glauben. [...] *Beobachtungen* der Wollust in d[er] ganzen Natur. [...] Gefühl *der Weltseele* etc. in d[er] Wollust.³³

Die unbegrenzte Wollust verspricht in der Vereinigung verschiedenartiger Elemente nicht nur eine neue Totalität; neben ihrer sympathetischen Funktion wird ihr auch eine inspirierende Wirkung zugesprochen; beides eröffnet eine poetologische Dimension.

Der Entwurf einer transdisziplinär angelegten Universalwissenschaft findet sein literarisches Komplement im Konzept einer progressiven Universalpoesie, die die Gegensätze von Kunst und Leben, Wissenschaft und Poesie, Realität und Traum etc. in der Mischung verschiedener Dichtungsarten zu einer neuen poetischen Absolutheit und sinnlichen Totalität zu vereinigen sucht. »Nichts ist poetischer als alle Übergänge und heterogene Mischungen«,³⁴ schreibt Novalis entsprechend. Die

32 Vgl. Novalis: Schriften. Bd. II: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1965, S. 545.

33 Novalis: Das Allgemeine Brouillon (wie Anm. 31), S. 423 f.

34 Novalis: Schriften. Bd. III: Das philosophische Werk II. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt 1968, S. 587. Zum Verhältnis von chemischer Mischung und romantischer Poetologie vgl. Peter Kapitza: Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie. München 1968.

frühromantische Poesie kann als eine Kunst der Mischung heterogener Elemente verstanden werden, der die Wollust als sympathetische Kraft universaler Vereinigung zugrunde liegt – ganz im Sinne der berühmten Bestimmung der progressiven Universalpoesie durch Friedrich Schlegel im programmatischen 116. Athenäumsfragment, in welchem er diese durch ihre Eigenschaft zu vereinigen, zu mischen und zu potenzieren charakterisiert.³⁵

Gerade bei Schlegel taucht die Wollust wiederholt im Kontext poetologischer Betrachtungen auf. Als höchstes, unbegrenztes Lustgefühl erweist sie sich geradezu paradigmatisch für jene poetologische Forderung der Frühromantiker nach Grenzüberschreitung, nach wechselseitiger Durchdringung und sinnlicher Totalität durch Steigerung und Potenzierung ins Unendliche. »Tod und Wollust, beides unerschöpfli[che] Gegenstände für die Poesie«,³⁶ heißt es in Schlegels fragmentarischen *Ideen zu Gedichten* und später mit Bezug auf seinen Roman *Lucinde* (1799), den er selbst einmal als »Lehrbuch über die Wollust«³⁷ bezeichnete: »Ursprung der Kunst aus der Wollust und Liebe«.³⁸ Anders als Novalis verknüpft Schlegel die produktive Beziehung von Kunst, Poesie und Wollust stärker mit dem Thema der Weiblichkeit, wie seine posthum zusammengestellten Abhandlungen, Fragmente und Notizen zu einer *Theorie der Weiblichkeit* (1794–1803) belegen, in denen es heißt:

Auch in der Wollust und Sinnlichkeit können die Weiber es viel weiter bringen als die Männer. [...] Die Frauen haben mehr Genie zur Wollust, die Männer betreiben sie als Kunst. Die Frauen sind immer wollüstig und sinds unendlich. [...] Die Theorie des Sterbens gehört zum Roman wie die Theorie der Wollust und der Weiblichkeit.³⁹

35 Vgl. Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 182 f. Schlegels Werk wird im Folgenden unter Angabe der Sigle KA sowie der Band- und Seitenzahl nach der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe zitiert.

36 KA XVI, S. 234.

37 KA XVI, S. 353.

38 KA XVI, S. 354. Siehe auch: »Die Grundquelle d[er] Poesie sind *Zorn* und *Wollust*† und zwar d.[ie] einzigen.« (KA XVI, S. 322)

39 Friedrich Schlegel: *Theorie der Weiblichkeit*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1983, S. 130, 140, 152. Vgl. KA XVI, 137, 215 f.

Auffallend ist wiederum, dass Schlegel die Wollust nicht als Todsünde auffasst, sondern sie als erlernte, *männliche* Kunst der Wollust (im geschlechtsstereotypen Unterschied zur vermeintlich angeborenen, weiblichen Veranlagung) auch poetologisch in seine im doppelten Sinne geschlechtsspezifische Romantheorie einbindet, insofern er sie zum integralen Bestandteil der epischen Gattung, jener höchsten Form der Universalpoesie, erklärt.⁴⁰

Diese poetologischen Reflexionen zur Wollust erweisen sich nicht allein ob ihrer fragmentarisch-aphoristischen Form als typisch romantisch. Sie durchziehen das gesamte Werk der beiden zentralen Vertreter der deutschen Frühromantik und unterstreichen so die bedeutende Rolle, die Novalis und Schlegel der Wollust als universaler Lebens- und Vereinigungskraft, als unbedingter Schaffens- und Entgrenzungslust innerhalb des frühromantischen Programms zugewiesen haben.⁴¹ Die beiden legten damit das theoretische Fundament für die literarische Ausgestaltung der Wollust und deren poetologischer Bedeutung nicht nur in den eigenen Werken, sondern auch in denen anderer Romantiker. Es verwundert kaum, dass ihr gemeinsamer Freund der Jenaer Zeit, Ludwig Tieck, in seiner Erzählung *Der Runenberg* die frühromantische Vision einer sympathetischen Universalpoesie in den Venusberg verlegte. Die Erzählung gibt dem fragmentarischen Versprechen jener Überlegungen zu einer »Theorie der Wollust« eine literarische Form.⁴² Während es bei

⁴⁰ Vgl. dazu die kurzen Anmerkungen von Winfried Menninghaus zur Wollust bei Schlegel im Nachwort zur *Theorie der Weiblichkeit*: Schlegel: *Theorie der Weiblichkeit* (wie Anm. 39), S. 212 f.

⁴¹ Zur Wollust bei Schlegel siehe Karl Konrad Pohlheim: Repertorium F. Schlegelscher Begriffe zur *Lucinde*. In: Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Hrsg. und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Pohlheim, Stuttgart 2005, S. 131–211, hier S. 210 f.

⁴² Dass Tieck in seiner Darstellung der Wollust in dieselbe Richtung weist wie der spätere Jenaer Freundeskreis, zeigt sich bereits in seinem frühen Briefroman *William Lovell* (1795/96), in welchem er den Titelhelden resümieren lässt: »Freilich ist Wollust das große Geheimnis unsers Wesens [...]. Denn freilich ist nichts als Sinnlichkeit das erste bewegende Rad in unserer Maschine, sie wälzt unser Dasein von der Stelle, und macht es froh und lebendig [...]. Alles, was wir als *schön* und *edel* träumen, greift hier hinein. Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste, alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur

Novalis noch der knabenhafte Amor war, der die universelle Kraft der wollüstigen Vereinigung und Transgression verkörperte, ist es seit Tieck Amors Mutter Venus in ihrer mittelalterlichen Gestalt als dämonische Liebesgöttin und Allegorie der sündhaften Wollust. Doch schreibt Tieck die Tannhäuser-Sage im *Runenberg* nicht einfach fort: Er transformiert den Venusberg in ein imaginäres Reich der Phantasie und Poesie und die Venus entsprechend in eine poetologische Figur. Gerade in dieser poetischen Transformation der *Venus luxuria*, in ihrer Überführung in eine imaginäre und selbstreflexive Struktur, zeigt sich eine der deutlichsten Abweichungen von der Überlieferung.

Tiecks *Runenberg* ist eine metapoetische Erzählung von der schöpferischen Kraft der Wollust, vom produktiven Wechselspiel zwischen verdrängter sexueller Lust und romantischer Einbildungskraft. Obgleich die spezifisch romantische Selbstreflexivität der Erzählung detailliert untersucht wurde⁴³ – vor allem im Hinblick auf ihre Inszenierung der eigenen materiellen Grundlage, des Schriftzeichens –, wurde sich bislang nicht eingehender mit einer weiteren, ebenso konstitutiven Grundlage der Erzählung beschäftigt: mit der Wollust als poetischer Kraft, wie sie sich in der Figur der *Venus luxuria* als schriftspendender Muse verkörpert findet. Tatsächlich scheint es, als hätte die Tieck-Forschung die Tatsache verdrängt, dass die Erzählung die sexuelle Lust als Ursprung der romantischen Poesie inszeniert: Nicht die steinerne Schrifttafel erscheint als das generative Medium von Christians angeregter Phantasie, sondern seine Wollust, verkörpert durch die Figur der Venus, die jene mystische Naturpoesie der Steintafel in einem kreativen Akt der Schriftwerdung allererst spendet. Tiecks Erzählung inszeniert diese Transformation der Wollust ins Medium der Kunst, diese ästhetische Sublimierung der sexuellen

Wollust« (Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden; nach dem Text der *Schriften* von 1828–1854. Hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane. Darmstadt 1963, S. 377 f.). Anders als im *Runenberg* verwendet Tieck noch nicht die Figur der *Venus luxuria* zur Inszenierung der Wollust als zentrales Medium der Künste, als treibende Kraft und Triebfeder ästhetischer Erfahrung.

43 Vgl. Detlef Kremer: Die Schrift des ›Runenbergs‹. Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24 (1989), S. 117–144. Tiecks *Runenberg* wurde von der Forschung vielseitig interpretiert, u. a. aus psychoanalytischer, gattungstheoretischer und sozialgeschichtlicher Perspektive. Einen guten Überblick über die Forschung gibt die umfangreiche Bibliografie in Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin und Boston 2011, S. 795–797.

Lust, zunächst in der Phantasie vom Venusberg und schließlich in der poetischen Schrift der Steintafel.

Aus »dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit«⁴⁴ des bürgerlichen Elternhauses in die unbekannten Regionen des Gebirges entfliehend, getrieben von »seltsamen Vorstellungen und Wünschen« (187) begegnet der Jüngling Christian eines Nachts in einer alten Ruine auf dem Runenberg einer fremden, namenlosen Frau. Im voyeuristischen Fensterblick tritt diese als nackte und verführerisch schöne Liebesgöttin, als Objekt des männlichen Begehrens in Erscheinung. Christians Blick stellt *mise en abyme* die geschlechtsstereotype Projektionslogik und rahmende Vereinnahmung aus, auf der die romantische Imagination des weiblichen Körpers beruht. Die Flucht des Jünglings aus der bürgerlich-christlichen Gesellschaftsordnung der väterlichen Welt (Ehe, Familie, Beruf) in den sexualisierten Naturraum des Runenbergs – aus der patriarchalen symbolischen Ordnung in die matriachale Ordnung des Imaginären, um mit Jacques Lacan zu sprechen – erweist sich in der verhängnisvollen Begegnung mit der verführerischen Venus als eine doppelte Bildungsreise: als eine sexuelle ebenso wie eine dichterische Initiation.⁴⁵ Von Beginn an erscheint die Reise als eine poetologische Reise ins »innerste Gebürge« (184) – als eine gleichsam introspektive Bewegung im Zeichen der romantischen Autonomieästhetik, die den Protagonisten nicht an einen realen Ort, sondern »wie beflügelt« (190) zum Ursprung der eigenen Imagination führt:

Tag und Nacht sann ich und stellte mir hohe Berge, Klüfte und Tannenwälder vor; meine Einbildung erschuf sich ungeheure Felsen, ich hörte in Gedanken das Getöse der Jagd, die Hörner, und das Geschrei der Hunde und des Wildes; alle meine Träume waren damit angefüllt und darüber hatte ich nun weder Rast noch Ruhe mehr. (187 f.)

⁴⁴ Ludwig Tieck: Der Runenberg. In: ders.: Phantasmus. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 184–209, hier S. 184. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

⁴⁵ Vgl. Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Klaus Bohnen (Hrsg.): Literatur und Psychoanalyse. Kopenhagen und München 1981, S. 133–176, hier S. 137 f. Böhme befasst sich in seiner Lektüre des *Runenbergs* allein mit der sexuellen Initiation des Jünglings. Er liest die Erzählung folglich nicht poetologisch, sondern betrachtet den Venusberg als Ort psychosexueller Reifungskrisen.

Im Kontrast zur Realität der bürgerlichen Welt, jenem »kleine[n], beschränkte[n] Garten [s]eines Vaters« (188) figuriert die weite Gebirgswelt als Projektionsfläche der eigenen Sehnsüchte, als »[e]ine neue Welt« (188) reiner Sinnlichkeit und Innerlichkeit – als imaginärer Gegenraum, der das Produkt der eigenen Einbildungskraft ebenso wie verdrängter sexueller Wünsche ist. So kommt es zu einer eigentümlichen Überlagerung von Einbildungskraft und Begehren, insofern sich die Entdeckung der Imagination im Zeichen der Lust abspielt. Das Phantasma der begehrten Venus setzt mit einer erstaunlich freizügigen ›Peepshow‹ ein:

Als sie [die Venus, mit ihrem Gesang; S. G.] geendigt hatte, fing sie an sich zu entkleiden, und ihre Gewänder in einen kostbaren Wandschrank zu legen. Erst nahm sie einen goldenen Schleier vom Haupte, und ein langes schwarzes Haar floß in geringelter Fülle bis über die Hüften hinab; dann löste sie das Gewand des Busens, und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit. Er wagte kaum zu atmen, als sie nach und nach alle Hüllen löste; nackt schritt sie endlich im Saale auf und nieder [...]. (191 f.)

Die Figur der Venus ist bei Tieck nicht mehr bloß Allegorie der idealen Kunstschönheit, befreit von jeder Sexualität, wie im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, d. h. im Kontext der klassizistischen Antikenbegeisterung. Ihr Betrachter (oder Leser) geht nicht mehr eine Beziehung der interesselosen Kontemplation und Nachahmung zu ihr ein. Im Gegenteil, die Wiederentdeckung der mittelalterlichen *Venus luxuria* durch Tieck ist paradigmatisch für die Diskursivierung nicht-rationaler Triebe und Träume in der Literatur der Romantik – der Imagination, des Unbewussten, der Sexualität etc. –, für die ›romantische Erfindung einer matrilinearen Sexualität‹, wie Friedrich Kittler dies nennt.⁴⁶ So findet, oder besser, erfindet jede Epoche ihre eigene Version der Venus.

Entsprechend ist Tiecks *Runenberg* eine Erzählung von der Suche nach dem Ursprung und dem Wesen der poetischen Schrift, von der kreativen Übertragung sexueller Lust in ästhetische Form. Diese Lesart

⁴⁶ Vgl. Friedrich A. Kittler: Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität. In: ders.: Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a. M. 2013, S. 9–25. Siehe auch Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen (wie Anm. 45), S. 133–136.

entfaltet ihre volle Geltung, wenn die Venus dem Phantasten Christian unmittelbar nach dieser Entkleidungsszene eine steinerne Tafel mit rätselhaften Schriftzeichen überreicht; es ist diese Szene, in der sich die Funktion der Venus als Muse offenbart:⁴⁷

Nach geraumer Zeit näherte sie sich einem andern goldenen Schranke, nahm eine Tafel heraus, die von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen glänzte, und betrachtete sie lange prüfend. Die Tafel schien eine wunderlich unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden [...]. (192)

Die Venus übergibt dem Jüngling diese Schrifttafel mit den Worten: »Nimm dieses zu meinem Angedenken!« (192) Als Perversion des christlichen Abendmahls, der Transsubstantiation, wie der alttestamentarischen Übergabe des Dekalogs inszeniert dieser rituelle Akt die Schriftwerdung der sexuellen Lust jenseits der symbolischen Ordnung des Vaters. Nachdem sich die verdrängte »Wollust« (192) des Jünglings zunächst in der Phantasie vom Venusberg – der Ordnung des Imaginären – manifestiert hatte, schreibt sich die Venus nun als Verkörperung dieser unsagbaren Lust in die poetische Schrift der Steintafel als medialer Spur ihrer zunächst imaginären Präsenz ein. So symbolisiert diese Szene – dieses Erscheinen der Venus in und als Schrift – das Eindringen der Lust in die Literatur, des Lebens in die Kunst. Die Venus wird zur Schriftfigur und Christians Wollust zu einer ›Lust am Text‹; nur in dieser medial vermittelten Form scheint die das Darstellbare gleichsam übersteigende Lust in die Sphäre der bürgerlichen Lebenswelt vordringen zu können: Sie wird Literatur, jedoch nicht, ohne diese zugleich an ihre Grenze zu treiben.

Bezeichnend an Tiecks Refiguration des Venusbergmotivs im *Runenberg* ist – anders als selbst noch in *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799) – dessen poetologische Verwendung jenseits der moralisch-didaktischen Funktionalisierung. Tieck befreit die Venusberg-Sage vom Register des Sündhaften und überführt sie ins Feld des Poetologischen. Venus avanciert so zur Allegorie der romantischen Kunstautonomie und von deren Gefahren für die symbolische Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft. Es treibt den jungen Christian folglich nicht mehr wie dessen zahlreiche Vorgänger auf eine Bußfahrt zum Papst nach Rom. Die moralische Frage

47 Vgl. Kremer: Die Schrift des ›Runenbergs‹ (wie Anm. 43), S. 137 f.

der fleischlichen Sünde rückt zugunsten einer Poetisierung der Wollust in den Hintergrund, welche zugleich einer Camouflage der dargestellten Sexualität dient. Es geht Tieck um eine doppelte Geste: um eine poetologische Codierung der Venusfigur und somit der Sexualität einerseits, um eine sexuelle Codierung der Muse und somit der Imagination andererseits. So betrachtet steht nicht mehr die moralisierende Darstellung der sexuellen Ausschweifung im Vordergrund, sondern die Entfaltung des poetologischen Potentials der Venusfigur im Hinblick auf die literarische Selbstreflexion des eigenen Schreibens; der sexuelle verkehrt sich in einen reflexiven Exzess der Literatur. So wird mit der moralischen Regel zugleich eine poetologische gebrochen; das autonome, schöpferische Subjekt begehrt im Zeichen der Todsünde der Wollust gegen die bürgerliche Ordnung wie gegen die traditionelle Regelpoetik auf. Es ist diese poetologische Belastbarkeit, die die enorme Faszinationskraft der *Venus luxuria* als mythopoetische Reflexions- und Transgressionsfigur zur Narrativierung des produktiven Wechselspiels von Literatur und Leben für die Romantiker ausmacht und auf so unterschiedliche Weise deren Erfolgsgeschichte von Ludwig Tieck über E. T. A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff und Achim von Arnim bis hin zu Heinrich Heine begründet hat.⁴⁸

IV. NACHSPIEL: LUST AM TEXT

Dass eine solche Poetik der sexuellen Lust und das ihr inhärente Modell künstlerischer Kreativität auch über die Romantik hinaus nichts von ihrer Faszination verloren hat, zeigt wohl am ehesten ein Blick auf die Freud'sche Psychoanalyse. Spätestens seit Sigmund Freuds einflussreicher Lektüre von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) ist augenscheinlich, dass das Imaginarium der Romantik und die Genieästhetik für die Selbstbegründung der Psychoanalyse eine wichtige Rolle gespielt

⁴⁸ Dass die Venusfigur dabei unterschiedlich funktionalisiert und bewertet wurde, zeigt im Hinblick auf Tieck und Eichendorff Klaus Lindemann: Von der Naturphilosophie zur christlichen Kunst. Zur Funktion des Venusmotivs in Tiecks *Runenberg* und Eichendorffs *Marmorbild*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft 15 (1974), S. 102–121. Der Venusberg steht in der Romantik auch für die Gefahren der Imagination, für eine Kritik der Subjektivität und der zügellosen Phantasie. Dies zeigt sich wohl am deutlichsten in Eichendorffs *Das Marmorbild* (1819), das offensichtlich katholisch-restaurative Züge aufweist.

haben. In *Der Dichter und das Phantasieren* (1907/08) folgt Freud dem romantischen Modell autonomer Autorschaft als Ausdruck einer tief verborgenen Innerlichkeit, insofern er die dichterische Phantasie – im Einklang mit seiner *Traumdeutung* (1900) – in unerfüllten erotischen und ehrgeizigen Wünschen begründet sieht: »Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte.«⁴⁹

Lange bevor die Psychoanalyse das künstlerische Schaffen als die sublimierte Erfüllung unbewusster libidinöser Triebe zu verstehen gab (und lange vor der [post-]strukturalistischen Dezentrierung des Autorsubjekts durch Barthes und Foucault), scheint die Literatur der Romantik etwas von diesem Zusammenhang gewusst zu haben. Tiecks Erzählung jedenfalls gestaltet das Ineinander von verdrängter Lust und dichterischer Phantasie literarisch aus, präfiguriert mit den Mitteln der romantischen Literatur jenen kreativen Aspekt libidinöser Energie, den Freud ein Jahrhundert später in der Psychoanalyse aus triebtheoretischer Sicht systematisch auf- und ausgearbeitet hat. »Das macht die Psychoanalyse romantischer Texte so möglich wie tautologisch«,⁵⁰ wie Kittler einmal nüchtern formulierte. So findet sich die romantische Poetik der Wollust in Form der psychoanalytischen Kreativitätstheorie fortgeschrieben – auch im Hinblick auf die Beziehung der Phantasie zum Traum und auf die Pathologisierung des Phantasten. Und dennoch kommt Tieck dem nicht nur zuvor, er weist auch darüber hinaus: Denn mit dem unlesbaren Text der Schrifttafel wird die Wollust nicht mehr reibungslos sublimiert, d. h. in eine akzeptierte kulturelle Form übertragen (z. B. in eine idealschöne Venusstatue). Im Gegenteil, sie durchbricht zugleich die repräsentative Form des Signifikanten.

Die Romantiker greifen die Venus in der ganzen Ambivalenz ihrer Aus- und Umdeutungen auf; sie sind sich der Gefahren bewusst, die von ihrer Sexualität für die symbolische Ordnung des Diskurses ausgehen. So drückt sich in Tiecks Erzählung ein Bewusstsein für die Problematik romantischen Künstlertums aus, das Verlangen nach einer kommenden Literatur, die sich als unmöglich ankündigt. Die Erzählung handelt von ihrem Ursprung in der Wollust, doch sie erzählt auch von ihren Grenzen angesichts der herrschenden Ausdrucksformen und Moralvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft. Nicht nur die Unlesbarkeit der poetischen

49 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: ders.: Studienausgabe. Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1969, S. 169–179, hier S. 173.

50 Kittler: *Der Dichter, die Mutter, das Kind* (wie Anm. 46), S. 24.

Schrifttafel zeugt von dieser aporetischen Konstellation, auch der Ausgang der Erzählung betont im Verlust der bürgerlichen Identität noch einmal die Zwiespältigkeit einer geschlechtlich codierten Phantasie.⁵¹ Tieck verortet die Venus zwischen schöpferischer Formgebung und Auflösung der ästhetischen Form, zwischen Gesetz und Überschreitung, gleichsam am Ort der Literatur selbst. Als eine solche ambivalente Kraft der Gestaltung und Entstaltung ist die sexuelle Lust bis weit ins 20. Jahrhundert virulent geblieben. Sie hat sich unter unterschiedlichem Ausmaß der kritischen Modifikation besonders in der französischen Theorie nach Freud (z. B. bei Jacques Lacan, Roland Barthes, Hélène Cixous, Julia Kristeva) als kulturstiftendes Moment auch jenseits des Subjekts etabliert – als eine produktive, dabei subversive, vorsprachliche Wollust (frz. *jouissance*), die das Spiel der Signifikanten sowohl begründet als auch unterläuft, übersteigt oder durchbricht, sich der ästhetischen Formalisierung letztlich entzieht.⁵²

Doch Tiecks Erzählung wirft nicht nur produktionsästhetische Fragen auf. Mit der unlesbaren Schrifttafel stellt sie auch die wirkungsästhetische Frage nach der Lektüre jenes (un-)möglichen Textes der Wollust: nach dem Verhältnis des Lesers zum Text. Die Erzählung reflektiert die Bedingungen der (Un-)Lesbarkeit jener »wunderlich unverständliche[n] Figur« (192) der Schrifttafel. Sie vollzieht dies vor allem in der Person des Vaters, der nur »ahnend den Sinn dieser Wortfügung er[rät]« (204), sowie in der Figur Elisabeths, der Christians »kostbarste[] Schätze, die die Einbildung nur denken, oder das Herz sich wünschen kann« (207), als wertlose Gegenstände, als Steine, Kiesel und Quarz erscheinen. Tiecks *Runenberg* legt mit der Schriftfigur der Venus die Spur einer modernen Literatur, die den Leser zu einer lustvollen Lektüre verführt, eine veränderte Rezeptionshaltung

51 Zur Betonung der Ambivalenzstruktur des Schlusses und der sich darum entfachenden Forschungsdiskussion siehe Norbert Mecklenburg: »Die Gesellschaft der verwilderten Steine«. Interpretationsprobleme von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«. In: *Der Deutschunterricht* 34.6 (1982), S. 62–76, hier S. 67–69.

52 Seit Lacan wird in der strukturalistischen Psychoanalyse, angelehnt an das Freud'sche Konzept der Libido, der Begriff der *jouissance* zur Bezeichnung der sexuellen Lust und des Genusses verwendet und der Sphäre des Realen zugeordnet; zum einen in Abgrenzung zum Begehren (frz. *désir*), zum anderen im Unterschied zu Freuds Lustprinzip (frz. *principe de plaisir*). Generell wird der historisch durch den (Anti-)Epikureismus markierte und entsprechend belastete Begriff der *volupté* im 20. Jahrhundert eher gemieden, sei es bei Freud, Lacan, Barthes oder Foucault.

einfordert.⁵³ Die Erzählung deutet in der Schriftwerdung der Wollust und mit der Zersetzung der textuellen Form eine Ästhetik der Textlust jenseits der Hermeneutik des Begehrens (sei sie christlich oder psychoanalytisch) und der Rhetorik der Affekte an. Sie regt eine moderne, ebenso unsagbar wie unerhört erscheinende Literatur an, die im Aussetzen des Sinns, am Rande des Sagbaren, eine alternative Möglichkeit des Ausdrucks sucht. So inszeniert Tieck die Unverständlichkeit und Unverfügbarkeit der Lust im Zeitalter einer sich zunehmenden Disziplinierung des Lebens und der Sexualität in den modernen Wissenschaften vom Menschen, als deren deutlichster Ausdruck die Psychoanalyse gelten darf. Lesbar erscheint ein solcher Text der Wollust daher nicht mehr mit Freud, d. h. aus hermeneutischer Perspektive. Er verlangt vielmehr nach einer Theorie der nicht mehr sprachlich vermittelten Wollust des Textes, wie Roland Barthes sie in *Die Lust am Text* (1973) entworfen hat. Barthes setzt sich für eine »Erotik des Lesens«, eine »Leselust«⁵⁴ ein, er insistiert auf einem »Text der Wollust [*jouissance*]: der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen auslöst [...], die historischen, kulturellen, psychologischen Grundfeste des Lesers [...] erschüttert, seine Beziehung zur Sprache in eine Krise stürzt.«⁵⁵ Mithin entfaltet Barthes in seinem experimentellen Spätwerk eine alternative Möglichkeit der lustvollen Beziehung zum Text jenseits des Verstehens, jenseits von dessen repräsentativer, diskursiver oder subjektiver Dimension.

53 Im Sinne einer solchen Forderung nach einem neuen, anderen Leser betont Friedrich Schlegel in *Über die Unverständlichkeit* (1800) die Relativität der »Unverständlichkeit« sowie deren ästhetische Vorzüge. Vgl. Friedrich Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*. In: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. II: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 363–373, hier S. 364, 368, 370.

54 Roland Barthes: *Über das Lesen*. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache* (*Kritische Essays IV*). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2006, S. 33–43, hier S. 38 f. Barthes' *Die Lust am Text* wurde kürzlich in neuer Übersetzung und mit einem Kommentar von Ottmar Ette neu herausgegeben. Ette verweist auf die mindestens doppelte Bedeutung des französischen Originaltitels als *Text- und Leselust*. Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Ottmar Ette. Kommentar von Ottmar Ette. Berlin 2010, S. 164.

55 Ebd., S. 23. Barthes unterscheidet diesen Text der Wollust (frz. *jouissance*) vom Text der Lust (frz. *plaisir*). Freud hingegen lässt allein den »rein formalen, d. h. ästhetischen Lustgewinn« am Text zu (Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, wie Anm. 49, S. 179).

So besehen geht Tieck noch über La Mettries ›Kunst der Wollust‹ hinaus: *Der Runenberg* kreist nicht mehr nur um das Ineinander von körperlicher und künstlerischer Schaffenskraft, um eine Praxis des Schreibens als Praxis der Lüste, sondern um den Einbruch der Lust in die Literatur. Es geht um die literarische Erkundung der Grenze der Darstellbarkeit und der Verstehbarkeit, um das subversive Moment im Spannungsverhältnis von Literatur und Leben, von Körper, Schrift und Schreiben. Im Vordergrund steht die Suche nach einem neuen Modell von Literatur als dem Ort eines Sichverlierens, eines *fadings*, um noch einmal mit Barthes zu sprechen, d. h. nach einer Art und Weise des Schreibens jenseits der symbolischen Ordnung, einem verkörperten Ausdruck, der das Schreiben im Entzug der Form auf dessen Materialität zurückführt.⁵⁶ So wird die Literatur auf die Probe ihrer Unmöglichkeit gestellt: Sie wird in der Darstellung der kreativen Kraft der Sexualität, in der poetologischen Aufwertung der Todsünde der Wollust, an ihr eigenes Außen geführt und eröffnet so eine affektive Dimension des Lesens und Schreibens. Die Venus als Muse steht bei Tieck wie bei La Mettrie für eine Materialisierung der Kreativität, für eine Affirmation des Lebens und der Lüste gegen die Rationalität der Aufklärungsästhetik und gegen das christliche Transzendenzdenken. Der Blick auf die Texte und Kontexte der beiden Autoren verdeutlicht, dass sie eine neue Vorstellung vom Schreiben erproben, die nicht mehr von einer strikten Trennung von Leben und Literatur, Körper und Denken, Ästhetik und Sexualität ausgeht. In der Figur der inspirierenden Venus gewinnt diese Auffassung eine einzigartige, sinnlich konkrete Ausdrucksform – eine Vorstellung, die angesichts der enormen Wirkmacht des textuellen Paradigmas des *linguistic turn* auch heute noch zu provozieren vermag, insofern sie das Schreiben als körperlich-lustvollen Akt zu denken gibt.

⁵⁶ Barthes konzeptualisiert ein solches Schreiben im Rückgriff auf Kristeva als Genotext, Lacan spricht von *lalangue* und Deleuze von einer absoluten Deterritorialisierung der Sprache (wobei letzterer sich mit seinem Konzept des maschinellen Begehrens [frz. *machine désirante*] vom Lacan'schen Konzept der *jouissance* abgrenzt, insofern diesem noch ein konstitutiver Mangel, eine grundsätzliche Unmöglichkeit anhängt). Vgl. Barthes: Die Lust am Text (wie Anm. 54), S. 83; Jaques Lacan: Das Seminar. Buch XX (1972–1973). Encore. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. In deutscher Sprache hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Übers. von Norbert Haas, Vreni Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim und Berlin 1991, S. 150 f.; Gilles Deleuze: Die Literatur und das Leben. In: ders.: Kritik und Klinik. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt a. M. 2000, S. 11–17, hier S. 16 f.

BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

HANJO BERRESSEM, PROF. DR. Englisches Seminar, Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

INGO BREUER, DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität
zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

DIETRICH BOSCHUNG, PROF. DR. Internationales Kolleg Morphomata,
Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

BERNHARD DOTZLER, PROF. DR. Institut für Information und Medien,
Sprache und Kultur, Universität Regensburg, Universitätsstraße 31, 93053
Regensburg

RUDOLF DRUX, PROF. (EM.) DR. Institut für deutsche Sprache und Lite-
ratur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

RÜDIGER GÖRNER, PROF. DR. Department of German in the School of
Languages, Linguistics and Film, Queen Mary University of London,
Mile End Road, London E1 4NS, England

SEBASTIAN GOTH Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität
zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

PATRICK HOHLWECK Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Uni-
versität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

ANJA LEMKE, PROF. DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

ALISON LEWIS, PROF. DR. German Studies, The University of Melbourne,
Parkville 3010 VIC, Australien

CLAUDIA LIEBRAND, PROF. DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

THOMAS MACHO, PROF. DR. Institut für Kulturwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin, Georgenstraße 47, 10117 Berlin

BJÖRN MOLL, DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

KLAUS MÜLLER-SALGET, PROF. (EM.) DR. Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich

URSULA PETERS, PROF. (EM.) DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

ULRICH PORT, PROF. DR. FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universität Trier, 54286 Trier

MARTIN ROUSSEL, DR. Internationales Kolleg Morphomata, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

WILHELM VOSSKAMP, PROF. (EM.) DR. Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster, (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Ingo Breuer Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. 2001 Promotion mit einer Arbeit über das Geschichtsdrama seit Brecht.

Sebastian Goth Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln und in der Redaktion des Kleist-Jahrbuchs tätig.

Björn Moll Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. 2014 Promotion mit einer Arbeit über Thomas Manns *Zauberberg*.

Martin Roussel Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln. 2007 Promotion mit einer Arbeit über Robert Walsers Mikrographie.



WILHELM FINK

